語文通論　郭紹虞著

語文通論續編　郭紹虞著

語言與文學　清華大學中國文學會編

上海書店

民國叢書

第三編

·49·

語言·文字類

本書據開明書店1949年版影印

自序

在民國三十年的時候，為了學文示例的出版，曾輯歷年所發表關於語文以及語文教育的文章合為一集，名為語文通論。在此集中所討論的問題，有的涉及語言文字之特性，有的涉及文體之分類，有的涉及文學史的演變，有的涉及新文藝的途徑，有的涉及大學基本國文的國文教學，所討論的雖是各不相同的問題，但是看法是一致的，見解是一致的：在這各各不同的問題中間似乎可以找到相通的一貫性，所以稱為語文通論。

近來於此問題又續有寫作，因此，先輯有關音節問題者為二輯。將來，預備再輯討論文法方面者為三輯。這二輯與三輯，實際上與初輯仍有一貫的連續性，因為所看的角度並沒有變更。

語言可以決定文字，同時，文字也可以決定語言。語言文字可以相互決定，所以又可以決定文學，決定思想，所有文學的種種體製與風格，差不多可以說沒有不被決定於語言與文字的。

近來人很多主張語言與文字的協調，以使筆底寫出的語體即是口頭說出的語言。這

種主張不能說錯誤，而且照這主張以進行的，也很有些人從事於這方面的試驗而得到成功。但是由推行的成效言卻不能說廣。報紙的社論，可以是語體，但不一定符合於口頭的語言；新文藝的創作，也可以是語體，但也不一定符合於口頭的語言。這些並不是一般作者故意要在語體中間再有語文之分，實在因爲這種現象都是受了文字的牽制。所以我以爲文字不改造，則將來的新文藝雖則是語體，但是可能會形成語文之分的。因爲在文字未改造以前，有些語體文雖不合於口頭的語言，但並不妨礙牠的存在，這只須看諺語就是一個堅強的證據。這即是所謂文字決定語言。只有索性改造文字，變爲拼音，然後口語所說與筆底所寫始能取得眞正的一致，然而到此地步，口語所用的語詞一定又會與現在所用的不盡相同。這也是所謂文字決定語言。

使中國文學富於詩的美、音樂的美，這是文字；使中國文學遠離於語言、尤其是當時口頭的語言，這也是文字。因此，使中國文學隔開了民衆，使中國民衆變成了文盲，這也是文字。我們討論音節問題，抉擇出中國文字的種種優點；但是在民衆教育上卻顯出了種種弱點。文字可以決定文學，我們於論述古文學時，固然覺得可以高興，可以自傲；但是，文字又可以決定文化，我們於遠望將來的文化時，卻又不免有些自餒。維持乎？改造乎？願與關心此問題者一商榷之。

目錄

論中國文學中的音節問題

一　音節的成分

中國語言文字之本身，可能構成音節之因素，極爲複雜。關於這一方面，我已爲文論述。現在，再從音節本身以說明中國文學作品中如何利用語言文字之特點以增加變化，以使之富於音樂性。

論到音節問題，我們先一說音節的成分。劉勰文心雕龍聲律篇云：「同聲相應謂之韻，異音相從謂之和。」這兩句話很能包括一切音節的成分。由音節言必須有節奏，而節奏的表現即在於相當距離上能有有規則的重複。重複的表現又有賴於這所謂相當的距離中間每一音節單位之變化。所以同聲相應之韻必得異音相從之和而始顯。假使每個音節的單位，都是同聲相應，那麼以水濟水，就顯不出所謂距離，同時也就無所謂節奏了。所以必須一方面同聲相應，一方面異音相從，利用同聲相應以求其重複，利用異音相從以見其變化，一經一緯而後音節以成。

劉大白中詩外形律詳說中對於詩形的解剖，也卽是音節的解剖。他以「音」與「步」爲詩形中最小的單位。他說：「中國文字，一個字只有一個音，故所謂一個音卽等於一個字。舊詩篇中所謂四言五言六言七言……的言，就是這所謂音。」他又說：「其以一個字——卽一個音構成者爲單音步，由兩個音合成者爲兩音步。」所以音是詩形中最小的單位，而步是詩形中最小的音羣。音羣的配合，必須異以顯其距離，也必須同以見其節奏。

中國文字正因有單音綴的傾向，所以同異之間的配合，最爲複雜。論到同聲相應，固取其同，然因「韻」的義界有別，於是同中有異。最嚴格的是聲韻相同的同音字，寬一些的爲等呼相同的疊韻字，再寬一些則有僅分四聲而不別等呼的半疊韻；更有卽四聲也不分的平仄通韻，更有入聲配入平上去的通韻；再變格一些，可以有雙聲韻；則於「韻」的問題，已經有許多變化，何況再加以換韻轉韻。韻分平仄，於是以平仄韻的轉換爲抑揚；韻分陰陽，於是以口鼻韻的轉換爲抑揚。那麽，同聲相應之中，已寓異音相從之實。而論到異音相從雖取其異，然於節奏之間，有時有雙聲疊韻的連綴，有時有同調的連綴，有時有應響的連綴，那麽卽於異音相從之中也到處寓有同聲相應之實。這卽因字音本身可能構成音節之因素，極爲複雜，所以由異的觀點言，都可看出同中之異，

而由同的觀點言，又可看出異中之同。這是中國文辭所以富於音樂性的緣故。

二　音節的性質

於是，再從各方面來分析中國文學中所表現的音節的性質。

從美學上說，因節奏之組合而完成的風格，可有平衡與錯落二種。這是音節單位組合的標準。有時求其平衡，有時須求其錯落，隨宜而施，方可於此顯出音節的作用。不過平衡的稍偏於造作，故近於規律，錯落的則比較近於自然；因此，由音節的性質言，又有規律與自然二種分別。固然，音節平衡的未嘗不有自然的音節，如戲曲中六言的說白；而音節錯落的也未嘗不有規律的體製，如詞曲諸調。但就大體言，則平衡的總偏於規律，而錯落的總近於自然。因此，嚴格地講，人爲的聲律都是有一定規律的。至如散體中的駢語，古詩中的儷語，雖能於錯落中感到平衡之美，然以其都無定則，完全由內容來決定，所以也就不成爲規律。總之，凡極端自然的隨內容而規定的音節，是所謂內容的律聲，而規律則是絕對的外形的律聲。假使說古詩歌謠重在內容的律聲，則律詩就是外形的律聲，而詞曲諸調卽是內外相合的律聲。假使說散文是內容的律聲，則韻文就是外形的律聲，而駢文又是內外相合的律聲。

從文體上說，又有散文韻文之分。散文隨語勢之自然，雖有噓吸疾徐之妙，而論其音節是內容的律聲。韻文須短詠長吟，必有抗墜抑揚之節，其音節又多屬外形的律聲。我們稱前者爲誦說的音節，後者爲吟詠的音節。由誦說的音節言，從散文而進爲駢儷，就漸離自然的音節而傾向於規律的音節。由吟詠的音節言，從律體而衍爲長短句，又漸近自然的音節，但仍不離於規律。總之，誦說的音節合於語言之自然，所以音節的停頓與連續都以意義爲標準。吟詠的音節不必合於語言之自然，所以音節的停頓與連續又可以不一定與意義有關係。這是從文體上分析音節性質的兩極端。此外種種變化都是這兩種音節錯互糅雜的關係。於此問題，拙著新文藝運動應走的新途徑一文中已經論及。

從語性上說，又有語言文字之分。中國的語言與文字各有其特性，所以聲音語與文字語不相一致而成爲分歧的現象。於是有語言型的文學與文字型的文學之分。從大體言，聲音語的語詞趨向於複音綴的傾向，而文字語又不妨保守單音語詞的習慣。因此，聲音語的音節又可與文字語的音節不相一致。聲音語裏的複音語詞，到了文字語裏仍舊可變爲單音詞，有時並且可加以割裂。這卽因聲音語的音節傾向自然，是內容的律聲，而文字語的音節可以側重規律，成爲外形的律聲。因此，由散文言，則有重文氣與重聲律之分；由韻語言，則有用雙疊與用平仄之分。語體與古文都重文氣，而駢文則重在聲

律。古詩與曲的聲律重在雙聲疊韻，而律體與詞的音節則重在平仄。重在雙聲疊韻，是由於複音語詞的關係；重在平仄，則只是單字的問題。

因此，我們可以把上文所講的許多問題歸於簡單化，即是內容的律聲是自然的音節，是誦說的音節，而同時也多是聲音語的音節。外形的律聲是規律的音節，是吟詠的音節，而同時又多屬文字語的音節。

三　文氣——內容的律聲

現在再就上文分析的結果分別論之如次。

先論文氣。

聲音語之音節，重自然的音調，故由散文言重在利用語勢之浩瀚流利以見其氣之貫，利用語勢之頓挫收斂以見其氣之縮。李德裕窮愁志文章論謂「氣不可以不貫」，又謂「勢不可以不息」，他雖分爲「氣」與「勢」二者，實卽文氣論的兩方面。曾國藩家訓中論文復說：「陽剛者氣勢浩瀚，陰柔者韻味深美，浩瀚者噴薄而出之，深美者吞吐而出之。」他又分爲「氣勢」「韻味」二者，實則也是文氣中「馳驟」與「頓挫」的二種境界。噴薄則氣貫而壯，吞吐則氣縮而澀，誦讀之時，噴薄自有噴薄的音調，吞吐自

有呑吐的音調。此種境界，可以在白話文中見之，也可以在語言化的古文中見之。所以古文家講究文氣，就可不必再講究聲律。

古文家中論文氣而側重在音節方面的，當以淸代劉大櫆說得最明暢。他分文章的能事爲三個步驟：一，字句，文之最粗處也。二，音節，文之稍粗處也。三，神氣，文之最精處也。他因爲最精處亦最抽象，最不容易說明，所以求之於比較具體的音節。但是散文的音節還是內容的律聲，於是再求之於字句。因此他說：「音節者神氣之跡也，字句者音節之矩也。神氣不可見，於音節見之；音節無可準，以字句準之。」那麼對於抽象的意義，就能加以具體的說明了。他說：「音節高則神氣必高，音節下則神氣必下。」這卽是所謂「神氣不可見，於音節見之。」他再說：「一句之中或多一字或少一字，一句之中或用平聲或用仄聲，同一平字仄字，或用陰平陽平上聲去聲入聲則音節迥異。」這又是所謂「音節無可準，以字句準之。」由字句問題以使言之短長皆宜，言之短長皆宜，於是聲之高下亦宜，那麼神氣也自然寓於其間了。所以這是最切實最具體的文氣論。

桐城文人所以重在誦讀方面，卽因爲要從聲律以窺神氣的緣故。他再說：

讀古人文，於起滅轉接之間，覺有不可察識處，便是奇氣。

凡行文多寡短長抑揚高下，無一定之律而有一定之妙，可以意會而不可以言傳。學者求神氣而得之於音節，求音節而得之於字句，則思過半矣。其要只在讀古人文字時，便設以此身代古人說話，一吞一吐皆由彼而不由我。爛熟後，我之神氣即古人之神氣，古人之音節都在我喉吻間，合我喉吻者便是與古人神氣音節相似處。久之自然鏗鏘發金石。論文偶記

從前人講到這一問題的都沒有海峯這樣說得明白。他們雖知道「無一定之律而有一定之妙」，於是有些人就提出一個「法」字。但是法字講得太死，則令人拘泥，只成爲古人的影子；講得太活，又無從捉摸，不易窺古人之神明。所以從前人講來講去都不得要領。明唐順之董中峯侍郎文集序稍微窺到這一點。他說：

喉中以轉氣，管中以轉聲。氣有湮而復暢，聲有歇而復宣。闔之以助開，尾之以引首。此皆發於天機之自然，而凡爲樂者莫不能然也。最善爲樂者則不然。其妙常在於喉管之交，而其用常潛乎聲氣之表。氣轉於氣之未湮，是以湮暢百變而常若一氣；聲轉於聲之未歇，是以歇息萬殊而常若一聲。使喉管聲氣融而爲一而莫可以窺，蓋其機微矣。然而其聲與氣之必有所轉，而所謂開闔首尾之節，凡爲樂者莫不皆然者，則不容異也。使不轉氣與聲則何以爲樂？使其轉氣與聲而可以窺也，則樂何以爲神？有賤工者見夫善爲樂者之若無所轉，而以爲果無所轉也，於是直其氣與聲而出之，戛戛然一往而不復，是擊腐木濕鼓之音也。言文者何以異此！漢以前之文

未嘗無法而未嘗有法；法寓於無法之中，故其爲法也密而不可窺。唐與近代之文不能無法，而能毫釐不失乎法；以有法爲法，故其爲法也嚴而不可犯。密則疑於無所謂法，嚴則疑於有法而可窺。然而文之必有法，出乎自然而不可易者，則不容異也。（荊川集十）

他曉得文之必有法，出乎自然而不可易，那卽是內容的律聲。內容的律聲隨語言變遷而不同，因此學秦漢與學唐宋的結果遂各不相同。學秦漢者因爲語言的距離遠，古人說話的神氣不容易體會，於是「見夫漢以前之文，疑於無法，而以爲果無法也，於是率然而出之，決裂以爲體，餖飣以爲詞，盡去自古以來開闔首尾經緯錯綜之法，而別爲一種臃腫佶澀浮蕩之文。」那就成爲腐木濕鼓之音了。學唐宋的所以易於成功，卽因語言的距離近，容易在說話的抑揚頓挫種種神情上揣摩。然而揣摩得過泥於迹象，那又成茅鹿門一流所講的開闔呼應之法，而法就成爲死法。所以只有如劉海峯這樣於音節求神氣，那纔能體會文章之律聲。

內容的律聲本無規律可循，所以「無一定之律而有一定之妙，可以意會而不可以言傳」。

四　自然的音調

稍進，則是自然的音調。他不同於文氣之爲內容的律聲，根本無規律可言，但是又不同於聲律之有一定的規律。韻文中古詩之音節即是如此。現在分別韻與和兩方面討論之。

由韻言，以文字型的文學爲最呆板，除第一句有時可用韻外，此外都是偶句用韻的。律體詩卽是如此。因爲必須如此纔能平衡，纔合規律，而更適於吟詠。詞曲則比較進一步了。他每首的句式雖也有一定的限制，但因是長短句的關係，比較近於聲音語，所以用韻的規律就比律體爲錯落而多變化。古詩則更進一步了，詩經尤其如此。顧炎武詩本音，孔廣森詩聲分例，諸書所舉，都可看出他用韻方法之變化多端而又合於自然的音調。現在，舉出幾點以說明一切聲音語的音節與律體用韻不同的地方。

（1）有時用韻有時不用韻。顧炎武日知錄 二十一 論詩有無韻之句，謂「『暮投石壕村，有吏夜捉人，』兩韻也，至當不可易。下句云，『老翁踰牆走，老婦出門看，』則無韻矣。亦至當不可易。古辭紫騮馬歌中有『舂穀持作飯，採葵持作羹，』二句無韻。李太白天馬歌中有『白雲在青天，丘陵遠崔嵬，』二句無韻。野田黃雀行首二句『游莫逐炎州翠，棲莫近吳宮燕，』無韻。行行且游獵篇首二句『邊城兒生年，不讀一字書，』無韻。」可知用韻不用韻完全看語意語氣的自然需要，本無一定規律。此例推

到極端，不僅有無韻之句，抑且有無韻之章。如詩周頌清廟維天之命昊天有成命諸首，大雅思齊三章四章五章，召旻四章，皆無韻。簡直像現在的散文詩，根本無音節可言了。

（2）由用韻言，有時又可以重韻。顧炎武日知錄二十一論古人不忌重韻條云：「杜子美作飲中八仙歌用三『前』，二『船』，二『眠』，二『天』，宋人疑古無此體，遂欲分爲八章，以爲必分爲八，而後可以重押韻，無害也。不知柏梁臺詩三『元』，三『治』，二『哉』，二『時』，二『來』，二『材』，已先之矣。『東川有杜鵑，西川無杜鵑，涪萬無杜鵑，雲安有杜鵑，』求其說而不得，則疑以爲題下注，不知古人未嘗忌重韻也。」又云：「詩有以意轉而韻須重者，如『今夕何夕，見此良人，子兮子兮，如此良人何！』『嚶其鳴矣，求其友聲，相彼鳥兮，猶求友聲。』『有杕之杜，其葉萋萋，王事靡盬，我心傷悲。卉木萋止，女心悲止。』『於論鼓鍾，於樂辟廱，於論鼓鍾，於樂辟廱。』又若『公無渡河，公竟渡河！』此皆承上文而轉者，不容別換一字。」由前一節言，是古人但取文理明當，不避重韻。蓋律體用韻既極簡單平凡，那就不得不在用字上求變化，所以避忌重韻。古體則音節自然合於天籟，重韻與否當然不成爲問題了。由後一節言，則重韻又是語意之必然，不容別換一字，這仍是因於聲音語的關係。

李日華南西廂曲中多用重韻，也因曲是語言型的文學之故。

（3）不僅重韻，有時可以同一字爲韻。此例亦本於語言。如左傳虞叔引周諺「匹夫無罪，懷璧其罪。」桓公七年又晏子引諺「非宅是卜，唯鄰是卜，」昭公三年等皆是。顧炎武古人不忌重韻條亦舉之云：「有四韻成章而惟用二字者，『胡爲乎株林？從夏南，匪適株林，從夏南，』是也。有二韻成章而惟用一字者，『大人占之，惟熊惟羆，男子之祥，惟虺惟蛇，女子之祥，』是也。有三韻成章而惟用一字者，『苟日新，日日新，又日新，』是也。」這都是以本字自爲韻之例。後來詞曲中用此體者亦甚多，如黃庭堅阮郎歸詞，方岳瑞鶴僊詞，皆昔人所謂獨木橋體。此體用於曲中說白，則更近於語言。如朱素臣秦樓月傳奇第四齣云：「小子陶吃子的便是。老白相的班頭，劫脚跟的都頭，扛張嘴兩個肩頭，多使心一簇眉頭，串通極有名箇粉頭，捉弄新出景箇酒頭，賭博場常做帶頭，煙花寨慣是牽頭，向來雅號六頭，近日亦叫八頭。跟來後頭，坐來橫頭，捉箇飛頭，喫箇骨頭，親近箇鼻頭，打諢箇丫頭，家當做來覅頭，招牌掛來口頭，箇班人喉爛子舌頭，也倒替區區出子名頭。雖則是乾迸手頭，只落得肥膩口頭，盡道我此物中箇甲頭，再是騙銀子箇賊頭。」這一節話說得極爲流利而輕鬆。於快捷之中能夠說得淸淸楚楚，即因用了同字爲韻的手法。

（4）不僅同字爲韻，有時再可疊字爲韻，如陸游釵頭鳳詞「一懷愁緒，幾年離索，錯！錯！錯！」又「山盟雖在，錦書難託，莫！莫！莫！」這三個「錯」字與三個「莫」字，都以一字爲一單音步，同時也可以算是以同字爲韻之例。有人說，這是疊字，不能算是韻，那麼請再看柳永迷仙引詞後闋云：「已受君恩顧，好與花爲主。萬里丹霄，何妨攜手同去。永棄卻煙花伴侶，免教人見妾朝雲暮雨。」此詞所用兩「去」字，屬上屬下都不諧適，萬氏詞律因疑其定有訛脫。吳衡照蓮子居詞話審定句讀，謂「上去字叶，下去字疊，頓折成文，猶北曲醉春風體。」則可知一字一韻也是詞曲常例。

（5）至於由韻位言，又有種種不同。或則用韻不在句末一字而在句末第二字，或則每句用韻，或則三句一韻，或則於奇數句參差用韻。類此之例多不勝舉，要之一循語意語氣之自然。蓋古詩無句數限制，而每句又無字數限制，本身既極自然，故用韻亦多變化。何況再有轉韻的例呢。

（6）至由韻的本身言，更不必同聲相應，有時可以雙聲爲韻，如詩邶風旄丘「何其處也，必有與也，何其久也，必有以也。」「處」「與」爲韻，「久」「以」爲韻，而「與」「以」又爲雙聲韻。小雅大東「或以其酒，不以其漿，鞙鞙佩璲，不以其長。」

「漿」「長」爲韻，而「酒」「漿」雙聲，「瑒」「長」雙聲，又都是雙聲韻。楚辭離騷：「陟升皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉。僕夫悲余馬懷兮，蜷局顧而不行。」「戲」「懷」爲韻，「鄉」「行」爲韻，而「戲」「鄉」「懷」「行」皆雙聲韻。此外有時還可以平仄通叶。這種情形不僅在四聲未定以前的古詩是如此，卽四聲既定以後的詞曲也是如此。詞中如西江月調等平仄通叶，還有一定規律，至於曲則四聲通叶極爲隨便。蓋律重在吟而曲重在歌，歌則就不必一定嚴四聲的分別。這都是用韻與律體絕不相同的地方。

（7）有時兼以雙聲爲韻，而韻位又不一定在偶句，這卽是孔廣森詩聲分例所說的首尾韻。此例於首數句用兩韻，而以後則逆承以倒協。如詩小雅車攻「抉拾既佽，弓矢既調，射夫既同，助我舉柴。」「佽」「柴」爲韻，「調」「同」雙聲韻。大雅抑「其在於今，興迷亂於政，顛覆厥德，荒湛於酒，女雖湛樂，從弗念厥紹，罔敷求先王，克共明刑。」此首「政」「刑」爲韻，「酒」「紹」雙聲韻。孔氏云：「凡行文之道，有順承，有逆承。如易『易則易知，簡則易從，易知則有親，易從則有功。』是順承者也。孟子『勞心者治人，勞力者治於人，治於人者食人，治人者食於人。』是逆承者也。詩之用韻亦卽此理。故首句一韻，次句又一韻，順之則三句承首句，四句承次句，

而爲隔協矣。逆之則三句承次句，四句承首句，而爲首尾協矣。」可知韻位的變動也是跟意義爲轉移的。

以上是說明「韻」的自然的音節。

論到和，因爲是聲音語的音節，所以只取其調利脣吻，根本不必求其異音相從。於是有利用複字的地方，即以複字助音節；有利用雙聲的地方，即以雙聲助音節；有利用疊韻的地方，又以疊韻助音節。

其利用複字以助音節的，諺語中每多其例。如「比上不足，比下有餘」，以「比」爲韻，亦以「比」求和。「種瓜得瓜，種豆得豆，」以「種」與「得」爲韻，亦即以「種」與「得」求和。易順鼎祝融峯歌云：「羲皇畫天琉璃色，羲和敲日玻璃聲。海波染作桃花水，海雲烘作芙蓉城。」句首以「羲」「海」二字爲韻。又云：「上有天台四萬八千丈之奇峯，下有秦塞四萬八千歲之人煙。」句中又以「四萬八千」四字爲韻。他如陶潛之止酒詩句中嵌一「止」字，梁湘東王之春日詩句中嵌一「春」字，雖稍牽強，亦助音節。而且這種手法也是從民歌中來的。杜牧子規詩云：「蜀國曾聞子規鳥，宣城還見杜鵑花，一叫一回腸一斷，三春三月憶三巴。」音節之美，即在末二句的重複用字。

其利用雙聲的，如詩周南兔罝「赳赳武夫，公侯干城」，「赳」「公」「干」三字雙聲。邶風柏舟「薄言往愬，逢彼之怒」，「薄」「逢」雙聲。這是用於句首的例。又如召南草蟲「亦既見止，亦既遘止」，「既」「見」「既」「遘」四字雙聲。小雅小旻「不敢暴虎，不敢馮河」，「不」「暴」「不」「馮」四字雙聲，而「虎」「河」亦雙聲。這又是用於句中的例。至如邶風擊鼓「擊鼓其鏜，踴躍用兵」，「擊」「鼓」「其」三字雙聲，「踴」「躍」「用」三字亦雙聲，兩兩相對，更見配合之妙。

其利用疊韻的，如齊風猗嗟「舞則選兮，射則貫兮」，「射」古讀若助，與「舞」爲韻。小雅車攻「蕭蕭馬鳴，悠悠旆旌」，「蕭」古讀若「修」，與「悠」爲韻。這都是句尾韻外兼句首韻的。至如大雅皇矣「是類是禡，是致是附」，「類」「致」爲韻。豳風七月「九月肅霜，十月滌場」，「滌」古讀若「逐」，與「肅」爲韻。豳風九罭「鴻飛遵渚，公歸無所」，「渚」「所」句末韻，「鴻」「公」句首韻，而「飛」「歸」又爲句中韻。召南草蟲「喓喓草蟲，趯趯阜螽」，「蟲」「螽」爲韻，「趯」古讀若「躍」，與「喓」爲韻，「草」古讀若「醜」，與「阜」爲韻，則通句皆韻。此類之例，亦多不勝舉。王引之經義述聞卷七謂古詩隨處有韻，卽指這一些例。至於一句中連用的，如鄭風女曰雞鳴「知子之來之」，「知」「子」「之」「來」四字同韻。小雅大田「以其婦

子」，亦四字同韻。所以孔廣森詩聲分例謂「今之詩主於文，古之詩主於歌。歌有疾徐之節，淸濁之和，或長言之，詠歎之，累數句而無以韻爲，或繁音促奏，至於句有韻，字有韻，而莫厭其多。」

因此，聲音語的音節卽求和也不必異音相從。

五 人爲的聲律上

至於文字語的音節則異是。所謂同聲相應，異音相從，固然是騈文時代所提出的問題；然而騈文時代的永明體，只能說是文字語的音節相當地成熟，仍不能稱爲律體。卽因永明體所提出的聲病問題，只有四聲爲後人所採用。至於八病之說，在當時本是消極條件，並無一定標準。所以不能演進爲規律。我於從永明體到律體一文中說：

> 當時的抑揚律雖可以從平仄方面去解釋，然而未必僅僅只是平仄的問題。……平仄之外尙有他種抑揚關係，所以永明體的詩有時可以不諧平仄。……然而平仄問題的提出，實在是音律說之進步。永明體之調「和」，正以不限於平仄，所以遺響難契。律體之調「和」，只重平仄，所以研順聲勢之結果會造成一定的聲律。……不僅如此，自從側重在平仄的問題，於是抑揚律中遂漸漸發見音步的關係。永明體之所謂八病，往往只重在某一字與某一字的相對，而並不是某一

音步與某一音步的相叶。所以說，「十字之文顚倒相配。」蓋他顚倒相配以使宮羽相變低昂舛節者，重在每一字而不是每一音步。所以永明體的病犯，有平頭上尾蜂腰鶴膝諸稱，而待到律體既定之後，當然不會再有此種病犯了。大公報文藝副刊一百六十一期至一百六十九期

所以我們可以說從前詩篇的聲律，其基礎在平仄上面，是以平仄爲抑揚律的。以平仄爲抑揚，於是注意到音步的問題。「仄仄——平平——仄，平平——仄仄——平，」既規律，又平衡，聲律的完成卽以此爲基礎。所以王士禛趙執信翁方綱諸人要在古詩中討論到平仄問題，而定其抑揚律，根本是不可能的。不過他們以爲古詩中間不要用律句，於是有三平之說，則極有見地，因爲這卽是自然的音調與人爲的聲律不同的地方。

不僅如此，永明體所注意的只是兩句中間的音律，還沒有注意到通篇的音律。沈約宋書謝靈運傳論云：「兩句之中，輕重悉異。」可知他們所注重的不過兩句。惟其如此，所以律體講到黏，而永明體不講黏。黏是兩聯中間的關係，不是兩句中間的關係。因爲重在黏，所以能研順聲勢。因此，律體的句數有定，而永明體的篇幅雖短，句數卻無定。董文煥聲調四譜云：

何謂律體？此格定於沈宋，實沿於齊梁以來八句四韻，屹爲定式，至今不易。蓋律者法也，偶也，有法則不可亂，有偶則不可孤，而名因之以生。大抵起於平仄定式之後。蓋定式仄起平起

二聯四句盡之矣，雖至百韻不能少易。故四句全備而後成篇，名曰絕句，爲一體。蓋詩之小成，言平仄之式單備也。因而重之，則成八句，每聯兩用，皆有偶而成篇，名曰律詩，爲一體。蓋詩之大成，言平仄之式雙備而各得其偶，非孤行之可比也。過此以往，則多寡隨人，無定聯亦無定數，則統爲長律而已。此又絕律之定式也。或問四句旣單備矣，何以又必雙備？曰，此所以申黏法也。三二句之黏明矣，而五四之黏，則實以首句黏四句，故必八句雙備，而後黏法乃大備也。此所以定爲四韻也。

那麼，可知詩至律體，纔爲韻與和達到平衡與規律的頂點，纔完成文字語的音節，吟詠的音節。「有法則不可亂，有偶則不可孤，」所以平衡也平衡到極點了，規律也規律到極點了。

至於四六文，因爲篇無定句，句無定式，所以用不到黏。但是對於以平仄爲抑揚，則是二者所共同的。以平仄爲抑揚而使成儷對，所以一樣重在平衡。不過因爲兼有誦的音節之性質，所以又不需要如律體之定律。

在律體定律中間，講究得更細的，有兩種方法：（1）於平仄之外，仄聲更嚴上去入之別。（2）於平仄之外，再濟以雙聲疊韻。前者所以助其調之響，後者所以助其調之諧。

於仄聲分上去入三聲的還有兩種用法。其一，用於奇句的末一字。朱彝尊寄查德尹編修書云：

蒙竊聞諸昔者吾友富平李天生之論矣。少陵自詡晚節漸於詩律細，曷言乎細？凡五七言近體，唐賢落韻共一紐者不連用，夫人而然。至於一三五七句用仄字，上去入三聲，少陵必隔別用之，莫有疊出者，他人不爾也。曝書亭集三十二

此說亦前人所未發，朱氏本此定律，用以校正杜集誤字，似乎律體可以有此一格。然亦只是杜氏一家詩律之細。其二，用於仄聲的二音步中間，凡仄聲二字相連者不用同聲之字。於是董文煥聲調四譜圖說，又創爲四聲遞用之圖。茲錄一首爲例：

獨(入)有(上)宦(去)游人，偏驚物(入)候(去)新。雲霞出(入)海(上)曙(去)，梅柳(上)渡(去)江春。淑(入)氣(去)催黃鳥(上)。晴光轉(上)綠(入)蘋。忽(入)聞歌古(上)調(去)，歸思(去)欲(入)沾巾。杜審言和晉陵陸丞早春游望

此亦最爲嚴格的例。但唐人詩如此細密的畢竟也很少。

其濟以雙聲疊韻的，也有兩種方法：其一，用於韻。如張祜題金陵渡詩，「金陵津渡小山樓，一宿行人自可愁。潮落夜江斜月裏，兩三星火是瓜州。」「樓」「愁」「州」爲韻，而「樓」「裏」亦雙聲韻。杜甫江南逢李龜年詩云：「岐王宅裏尋常見，崔九堂

前幾度聞。正是江南好風景，落花時節又逢君。」「聞」「君」爲韻，而「見」「景」爲雙聲韻。其在律詩，固不必通篇如此，間或於一聯中也有與韻成雙疊的，如王維積雨輞川莊作「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝，」「鷺」「鸝」雙聲。楊巨源和侯大夫秋原山觀征人回「立鳥望雲秋塞靜，射雕臨水晚天晴。」「靜」「晴」疊韻。又或於奇句仄聲爲韻，而偶句則平聲爲韻，如章碣詩「東南路盡吳江畔，正是窮愁暮雨天。鷗鷺不嫌斜雨岸，波濤歎得送風船。偶逢島市停帆看，深羨漁翁下釣眠。今古若論英達算，鴟夷高興固無邊。」這也是詩中一格。其二，用於和。如杜甫獨步尋花「流連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰啼。」「流」「連」，「自」「在」，皆雙聲語，兩兩相對。又奉送郭中丞兼太僕卿充隴右節度使詩「和虜猶懷惠，防邊詎敢驚。」「猶」「懷」「惠」三字雙聲，與「詎」「敢」「驚」三字雙聲相對。又投贈哥舒開府翰詩「智謀垂睿想，出入冠諸公。」「垂」「想」隔字雙聲，與「冠」「公」隔字雙聲相對。又將赴成都草堂途中有作先寄嚴鄭公詩「側身天地更懷古，回首風塵甘息機。」「更」「古」「甘」「機」四字隔字雙聲而相對。又同游何將軍山林詩「卑枝低結子，接葉暗巢鶯。」「卑」「枝」疊韻，「接」「葉」疊韻，亦兩兩相對。此外比較更複雜的，如杜甫送鄭十八虔貶台州司戶「倉皇已就長途往，邂逅無端出餞遲。」「倉皇」疊韻對「邂逅」雙聲，

「長」「往」隔字疊韻，對「出」「遲」隔字雙聲。又秋興「雲移雉尾開宮扇，日繞龍鱗識聖顏。」「雲移」「日繞」雙聲相對，「雉尾」疊韻對「龍鱗」雙聲，「開宮」「識聖」又是雙聲相對。這都是利用雙疊的關係以使平仄對偶益爲細密的。也有不是兩兩相對而是兩兩相合。如崔顥行經華陰「河山北枕秦關險，驛路西連漢時平。」「河」「驛」雙聲相合，「秦」「時」雙聲，「關」「漢」疊韻，而相互合應。韓愈左遷至藍關示姪孫湘詩「雲橫秦嶺家何在，雪擁藍關馬不前。」「橫」「擁」雙聲，「家」「馬」疊韻，「在」「前」雙聲。其稍變化的如白居易故衫「袖中吳郡新詩本，襟上杭州舊酒痕。」「袖」「舊」疊韻，「新」「襟」疊韻，相間互應。溫庭筠蘇武廟「回日樓臺非甲帳，去時冠劍是丁年。」「樓」「臺」「丁」三舌頭音，「冠」「劍」「甲」三舌根音，相互合應，而「回」「臺」疊韻，「去」「劍」雙聲，又兩兩相對。類此諸例，詳見舊著中國詩歌之雙聲疊韻，載文學二卷六號。

六 人爲的聲律下

因此，中國文學中的音節問題，因爲偏重於文字語的關係，只在文字的組合上求其平衡與規律，於是與聲音語之音節重在自然的音調者不同。在中國諸種文體中，最適合

於這平衡而規律的條件的，爲詩中之律體與文中之四六。

詩重在吟，須合吟的音節，所以律體比較更爲規律化。文重在誦，卽在駢文也不能不合誦的音節，所以不妨沒有一定的律格。因爲要有一定的律格，以使其平衡，那麼音數便不適於偶而適於奇。在偶數的句子中間再創造平衡而規律的格，就不免過於整齊而單調。所以律體以五七言句爲最宜。因爲是誦的音節而又是文字語的音節，所以一方面要平衡如四對四六對六，而另一方面又不妨變化，有時一句四一句六四六相間以成對，有時兩句四兩句六四六相綴而又各成對偶，有時可以顚倒成爲六四的格式，有時更可以參用三五七八的句式。這是中國文字型的文學之音節在詩文方面的分歧。

劉大白中詩外形律詳說謂：

一停中所含的音數過少便嫌太短，過多便嫌太長。還因爲停底長短，——就是一停中所含音數底多少，合人底呼吸很有關係。如果音數太少而成爲一個較短的停，讀起來便覺得停頓過驟，呼吸迫促，所以四音停已經覺得較短，三音停更嫌太短了。反過來要是音數太多，而成爲一個較長的停，讀起來又覺得停頓過稀，呼吸遲緩。所以八音以上的停，音節繁而且弛，有太長的弊病。……因此咱們可以知道，中國詩篇中所以多用五音停和七音停，而且只有五七言的律詩和排律，是一種自然淘汰的結果，是合乎適者生存的原則的。四音停和六音停不能在詩篇中占

得全五音停和七音停同等的地位，只好向詩篇的支流——四六賦和四六文——方面以連合著參錯地相間的形式去發展。

他再根據德人蔡辛克所提出的黃金律 $a:b=(a+b):a$，但 $a>b$ 以爲是美的效果最大的比例，於是謂五音停與七音停也最接近於黃金律。他說：

五音停以五音分爲三步，五加三等於八，合三相乘，等於二十四；而五自乘等於二十五，二十五和二十四，相差祇是一數，所以五音停底音和步底比例，是很接近於黃金律的。

七音停以七音分爲四步，七加四等於十一，合四相乘，等於四十四；而七自乘等於四十九，四十九合四十四，相差只是五數，所以七音停底音和步底比例，也是很接近於黃金律的。

他再說：

四六文以四音停和六音停構成一組，而以同樣的兩組構成一聯。四加六等於十，合四相乘，等於四十；而六自乘等於三十六，三十六合四十，相差只是四數；所以四六文中四音停和六音停底比例，也是很接近於黃金律的。

四音停和六音停不能在詩篇方面合五音停和七音停占同等的地位，而別開詩篇底支流——律體文——方面，相互連合著構成四六文，也很能够盛行，就是因爲連合著的他們相與之間的比例，也能接近於黃金律的緣故。

這兩節話很能說明律體詩和律體文的音節所以一重在五七，一重在四六的原因。而同時也可以知道聲音語的音節長短任意，根本不須注意這些音節的黃金律的。

爲什麼？因爲聲音語有聲音語之自然的音調，所以黃金律的規定，一碰到這些問題，就將失其效用。現在，先舉幾點重要而顯著的例來講。

（1）音數少則音節促，這是常理，所以表示聲情激越的短音促節往往運用三言的句子。如舒位的十八先生墓詩：

藐諸孤，巖爾國。天荒荒，地窄窄。可憐蟲，亡賴賊。十八人，罹此厄。計雖非，氣自直。同日死，異代惜。田橫島，孟嘗客。彼三千，此五百。黃土黃，碧血碧。秋風楊，春雨麥。我從軍，弔遺跡。短歌行，長太息。

作古詩而好用對偶，這固是舒氏特殊的作風，但用於這一首時，則更見得音節的短促。因爲每一單句，用了對偶形式便變成一聯中的一部分；何況再用了入聲韻，所以更覺得音節之短促與聲情之激越。但是同樣的三字句，假使不在偶句停頓而中間雜以奇句，那就變得舒緩了。如歐陽炯的三字令：「春欲盡，日遲遲；牡丹時。羅幌卷，翠簾垂。彩箋書，紅粉淚，兩心知。　人不在，燕空歸；負佳期。香燼落，枕函欹。月分明，花淡薄，惹相思。」又如向子諲三字令云：「春盡日，雨餘時。紅蔌蔌，綠漪漪。花滿地，

水平池。煙光裏，雲影上，畫船移。 文鴛並，白鷗飛。歌韻響，酒行遲。將我意，入新詩。春欲去，留且住，莫教歸。」二詞皆以三字爲句，但因中間雜以奇句，音節就覺和婉得多。——固然，用了平聲韻，多少也有一些關係。因此，可知詞調中如李後主的相見歡詞：「剪不斷，理還亂，是離愁。」這幾句音節之妙，即因是三短句的關係。剪不斷，理還亂，兩句皆三言，而又每句用韻，則音節似乎很短促了。但因這三短句須一氣讀，故不覺其促。這幾句雖一氣讀，但因是短句的組合，所以又不覺其緩。何況底下還是一句長句——「別是一般滋味在心頭。」那麽以前的三短句，從促的一點言，可以說是急脈緩受，所以覺得調和；從不覺其促的一點言，也可以說等於兩個長句，所以又覺其平衡。

（2.）音數長則音節弛緩，這也是常理；所以九言以上的詩做的人比較少。如楊愼的梅花詩：

玄冬小春十月微陽回，綠萼梅蕊早傍南枝開。折贈未寄陸凱隴頭去，相思忽到盧仝窗下來。歌殘水調沈珠明月浦，舞破山香碎玉凌風臺。錯恨高樓三弄叫雲笛，無奈二十四番花信催。

這是九言律詩比較好的詩。他如升庵詩話中所舉元釋中峯九字梅花詩，與盧贊元的酴醾花詩，都不及這一首，但在音節方面無論如何總覺得不甚合式，既不便於吟，又不便於

誦，所以這種詩體比較不容易流行。但是同樣的長句，假使近於文的形式，那就不妨。爲什麼？因爲雖不便於吟卻能適於誦，所以就可以成立。我們且看蘇軾的鍾子翼哀詞：

崆峒摩天竇賁激石致兩確，高深相臨悍堅相排洶嶽嶽。是故其民勇而尙氣巧辯斷，而其君子抗志礪節斂于學。矯矯鍾君泳于德淵自湅濯，貧不怨天困不求人老愈慤，嘉言一發排難解紛已殘剝。吾先君子南遊萬里道阻邈，如金未鎔木未繩墨玉未琢。君於衆中一見定交陳禮樂，巨子不飲我醪甚甘醴此濁，覽觀江山扣歷泉石步犖确。先君北歸君老於虛望南朔，我來易世池臺既平墓木握。三子有立移書問道過我數，我亦白首感傷薰心隕涕渥。是身虛空俯仰變滅過電雹，何以寓哀追頌德人詔後覺。

這是十一言的長句，但是讀來反覺其氣勢澎湧而不感到蹇澀，那卽因音步組合，可隨文義的關係而上下，不同於律體之單調而呆板。可知吟的音節與誦的音節，又自有不同。所以現在白話的新詩可以有十二字詩乃至十四字詩，也是這個關係。

（3）楊愼升庵詩話謂「古有三句之詩，意足詞贍，盤屈於二十一字之中，最爲難工。徧檢前賢詩不過四五首而已。岑之敬當壚曲云：『明月二八照花新，當壚十五晚留賓，回眸百萬橫自陳，』最爲絕唱。唐傳奇無名氏春詞云：『楊柳梟梟隨風急，西樓美人春夢中，繡簾斜捲千條入。』宋謝皋羽寄鄧牧心云：『杜鵑花開桑葉齊，戴勝芋生藥

草肥，九鎖山人歸未歸。」洪武中詹天麗寄山中友人云：「桂樹蒼蒼月如霧，山中故人讀書處，白露濕衣不可去。」雖佳，比之唐人則惡矣。」這話也說得不錯。不過何以三句詩難工至此，我想這還是音節的關係。蓋三句詩之音節最不平穩，所以爲難。只有像詩麟之趾這樣——「麟之趾，振振公子，于嗟麟兮！」於每章末都用「于嗟麟兮」一句作嗟歎之辭。或如甘棠一詩，於每章句首都用「蔽芾甘棠」一句作起。那麽，三句詩仍舊等於兩句詩，因爲每章中都用同一語句，讀時自然覺得雖側而實平，雖奇而實偶。又或在音數短促的句子，如召南行露「厭浥行露。豈不夙夜，謂行多露！」則又因其音節甚短，末二句讀得急促一些，似可併成一句，所以也不覺其不平穩。七言句就不是如此。所以詞調中如浣溪沙等，只能變單調爲雙調，分成前後兩段，或則如攤破浣溪沙分末一句爲兩句，纔又覺其平穩。因此問題，再想到江南古辭「江南可採蓮，蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。」說到此處，意義已足，祇不過在音節上似乎覺得語氣未完，所以再加「魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北」四句無韻之語。後人於此[illegible]謂爲特殊創格，實則也不過音節關係而已。

（4）三句詩之近文字語的音節者不容易穩，而近聲音語的音節者就容易穩。因此，[illegible]想到杜甫詩「永夜角聲悲自語，中天月色好誰看，」這兩句的音節也有同樣情形。

昔人謂此二句係七言中的上五下二句式，頗有些近於十七字詩，但十七字詩可以隨意義作停頓，而杜詩則意義上雖有上五下二的分別，而在吟誦上仍應按照律調的常例，並不於「悲」「好」二字作停頓。假使近於聲音語的音節就不是如此。吳炳療妒羹三齣云：「考第人間怕婆名，高等。勤修鍊就怕婆精，絕頂。天生帶有怕婆星，坐命。若是後輩要私傳怕婆經，來請。」這卽因聲音語的音節可以隨處用韻，卽隨處可作停頓的標識。反之如上二下五之句「不貪夜識金銀氣，遠害朝看麋鹿遊，」吟誦時也不必於「遠害」作特殊的停頓。至如卓人月重編花舫緣雜劇，「煙籠，好似俺春愁重；花濃，恰如咱醉臉紅。」則於「籠」「濃」二字又必須停頓了。曲中所謂「短柱體」也是這個道理。

七　永明體的音節

聲音語的音節與文字語的音節，自然的音調與人爲的聲律其分別既如上述，於是，我們再須一講永明體與吳體以盡音節的變化。永明體是由自然的音調進到人爲的聲律中間之過渡。吳體又是人爲的聲律返到自然的音調之結合。所以講永明體，可以盡自然的音調之變化，而同時可以明白人爲的聲調之基礎。講吳體，可以盡人爲的聲律之變化，而同時可以明白與自然的音調之結合。

現在先講永明體。

當時永明體對於聲病說的應用，有韻文與非韻文兩方面。由非韻文言，則是文氣與音律之別；由韻文言，則又是聲音語的音節與文字語的音節之別。由前者言，所以古文家講文氣——即內容的律聲，而駢文家講聲律——即外形的律聲。由後者言，所以永明以前之韻文，其調諧音節重在雙聲疊韻，而永明體則重在調協平仄四聲。

永明體的音節之中心問題，即重在四聲八病。四聲是韻的問題，這即是永明體的條件所謂「以平上去入為四聲，以此制韻，不可增減」者是。因為以此定韻，則韻的分析更為嚴格，所以劉勰說：「同聲相應謂之韻。」八病是和的問題，這又是永明體的條件所謂「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同」者是。因為重在異，重在不同，所以劉勰說「異音相從謂之和。」沈約之所謂聲病，與劉勰之所謂韻和，實是同一事物之異稱。不過一從條目言，故講得具體，一從原理言，故較為抽象而已。

關於韻的四聲，實是當時文字學音韻學上的新發明。陳寅恪之四聲三問以為「中國文士依據及摹擬當日轉讀佛經之聲，分別定為平上去之三聲，合入聲共計之適成四聲，於是創為四聲之說。」所以謂「四聲說之成立，適值南齊永明之世，而周顒沈約之徒又適為此學說之代表人。」見清華學報九卷二期 四聲既定，則應用到文學方面，所謂「以

此謂韻」，本屬當然之事。何況當時的詩，既不用於歌而只適於吟，所以一方面琢句求其勻整，而一方面對於韻的分析也不得不更嚴。此意，在顧炎武音論，江永古韻標準例言中都曾說過。顧氏謂「古之爲詩者主乎音者也，江左諸公之詩，主乎文者也。文者一定而難移，音者無方而易轉。」他所謂「音」，即是歌的音節；所謂「文」，即是吟的音節。吟的韻須分析得嚴，故一定難移；歌的韻可隨曲諧適，故無方易轉。所以江氏謂「如後人詩餘歌曲，正以雜用四聲爲節奏，詩歌何獨不然。」不過永明體雖重在吟的音節，而於和的方面，尙不曾定積極的條件，所以終究不成爲律體。

關於和的八病，自來學者歧解紛紜，我們於此，應當認淸幾點：（1）這是短篇的音節而不是長篇的音節，所以永明體雖非律體但與古詩不同。（2）這是文字語的音節而不是聲音語的音節，所以重在平仄而不重雙疊。因此，我們可分八病爲四組：平頭上尾爲一組，是同聲之病；蜂腰鶴膝爲一組，是同調之病；大韻小韻爲一組，是同韻之病；旁紐正紐爲一組，是同紐之病。茲略加說明如下：

平頭　謂兩句十字之中第一字不得與第六字同聲，第二字不得與第七字同聲。同聲者謂不得同平上去入四聲。此說卽爲律體調協平仄的濫觴，所以律體既定，此病自免。

上尾　第五字與第十字同聲爲犯上尾，惟連韻者非病。此病在律體既定之後亦自免。

蜂腰　謂五字中四平夾一仄，四仄夾一平也。

鶴膝　謂下三字果三平或叠三仄也。蜂腰鶴膝之說歧解最多。我於中國文學批評史上冊據仇兆鰲說，謂以仄夾平爲蜂腰，以平夾仄爲鶴膝。今覺李光地說亦可從，故引之。說見李宗文律詩四辨

大韻　指與押韻之字同韻之病。五字詩一句之中非正用重言連語，不得復用同韻同紐之字。

小韻　除韻以外，而於一句中有同韻之字。

旁紐　謂五字詩一句之中非重言連語，而有雙聲字。

正紐　謂於雙聲之外，兼以平上去入四聲相紐，如眞軫震質之類。

據是，可知永明體之所以與律體不同，即在和的問題。他於兩句之間十字之中，只知求其異，而不知運用平仄的抑揚律，所以始終只成爲一聯一句的問題，而不曾注意到通篇的問題。我曾於舊作從永明體到律體一文，說明永明體之研順聲勢與律體不同之點有二：（1）永明體不甚注意二音步的關係，所以顯不出平仄的抑揚律。待到律體定爲「仄仄平平仄，平平仄仄平」或「平平平仄仄，仄仄仄平平」二式，於是始顯出抑揚的作用。此其一。（2）永明體對於四韻八句之音節，雖顛倒相配而沒有定式。或則前二聯同一音節，後二聯同一音節；或則一三聯同一音節，二四聯又同一音節；或則首尾聯

同一音節，中間二聯又同一音節；或則前三聯與後三聯同一音節而首尾獨異；或則一三四聯與一二四聯均同一音節而惟中間一聯獨異；或則四聯都是同一音節；或則單句同調而雙句有變化；或則雙句同調而單句有變化；所以卽使對於仄起平起之句式漸具雛形，而對於通篇的音節，始終沒有悟到黏的問題。迨到進爲律體，於是奇數聯與偶數聯也互相呼應了，首聯尾聯也有變化了，前四句與後四句也各成一絕了，雙句單句也有同調的了。有重複，有變化，而同時又最爲平衡，所以律體旣定，以上諸種配合的方式就悉歸於淘汰。

八　吳體的音節

於次，講到吳體。吳體之名，始見杜集。杜甫詩中有一首愁，自注云：「強戲爲吳體。」這是標舉吳體之始。此後，各家詩集中也有沿用這名稱的。今按杜甫愁詩：

江草日日喚愁生，巫一作春峽泠泠非世情。盤渦鷺浴底心性，獨樹花發自分明。十年戎馬暗萬一作南國，異域賓客老孤城。渭水秦山一作川得見否，人今罷同疲病虎縱橫。

這首詩的音節，除末一句「人今罷病虎縱橫」外，其餘都不諧律調。所以後人遂稱拗體爲吳體。實則吳體雖是拗調，只是拗體中的一種。拗體可以包括吳體，吳體不可以包括

拗體。所以許印芳詩譜詳說亦謂「解杜詩者一云拗體皆是吳體，老杜愁詩自注所以發凡起例。然愁詩以前諸拗律未有如愁詩之奇變者。吳體之名不注於前而注此詩之下，作者本自分明，解者何庸附會。故知吳體爲拗律之變調，非拗律之總名耳。」

大抵唐人的拗體律詩，由句式言，有拗調與古調之分。如王士禛分甘餘話所謂「唐人拗體律詩有二種：其一蒼莽歷落中自成音節，如老杜『城尖徑仄旌旆愁，獨立縹緲之飛樓』諸篇是也。其一單句拗第幾字，則偶句亦拗第幾字，抑揚抗墜，讀之如一片宮商，如趙嘏之『溪雲初起日沈閣，山雨欲來風滿樓，』許渾之『湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來』是也。」他所說的二種拗體，卽是從句式分別的。唐人拗句有律體未定以前的拗，卽所謂古調；如王氏所謂蒼莽歷落中自成音節者是。又有律體既定以後的拗，卽所謂拗調，所以單句拗第幾字則偶句亦必拗第幾字以救之。有時偶句不救，則更易本句中平仄以自救之。劉大白分別調與拗的句式，謂：

(1)先看最後一個單音步底抑揚，仄聲爲抑平聲爲揚 合上面相連的一個兩音步步頭底抑揚是否相同？不相同的爲調，相同的爲拗。

(2)如果停中所含的兩音步不止一個，再看相連兩步步腳底抑揚是否有相同的？沒有相同的爲調，有相同的爲拗。

(3)再看停中有無升揚步，上仄下平從抑到揚是升揚步 如果有的，看他底位置是否合末一個單音步只相隔一個兩音步？如果不止一個兩音步，便是調式。要是只隔一個兩音步，下面接着的一個兩音步必須是個降抑步，上平下仄爲降抑步 而單音步必須是個抑步，同成音流下降的形式，才是調式。否則下面接續着一個並抑步，一個揚步，合成上升的形式，上升又上升，便是微拗式。

據是以言，可知「溪雲初起日沈閣」，與「湘潭雲盡暮山出」之句，日閣暮出，都是仄聲，所以爲拗。只因偶句相救，所以又覺別成一片宮商。至於所謂「吳體」，則大抵運用古調，不僅換一兩個字的平仄，所以拗而不必救。後人讀之，遂覺其縱橫變化不可端倪了。

由體式言，唐人拗格更有拗對拗黏諸例。如李宗文律詩四辨中所舉第三句第五句第七句宜承而反或宜承俱反諸格，當黏而不黏，都是拗黏的例。所舉第二句第四句宜反而承諸格，當對而不對，又是拗對的例。這在拗體中也不妨拗黏與拗對，但假使僅僅拗黏拗對而不用拗句者，只成爲律體的變格，並非拗體的變格。拗體的變格，必須用拗句而同時又兼拗對或拗黏，這纔成所謂吳體。

吳體之音節既特殊，故其風格亦不同。唐宋詩醇之論杜甫拗體，謂「拗體全用古

調，亦覺過苦，正喜其蒼秀。」蒼秀，卽是吳體的風格。張溍讀書堂杜工部詩集注解之論杜甫拗體，謂「拗體要有別致，如『客子入門月皎皎，』『落日更見漁樵人』是也。」別致，也是吳體的風格。鍾秀觀我生齋詩話之論拗體，謂「古今名手無不重古體者，平日玩味諷咏，總在古詩，故作近體詩，時露槎枒離奇之概，不爲律縛，蓋無意於拗而拗乎其所不得不拗也。若不得其中之古趣，任意湊泊，貌爲佶屈聱牙，是直以拗體爲文過藏身之藪也。可乎哉？」所謂「槎枒離奇之概」，所謂「古趣」，也都是吳體特有之格。具此特有之格，所以能於蒼莽歷落中自成音節。

現在應當推究這種音節究竟怎樣造成的？我以爲吳體是用古調固然不錯，然亦須知杜甫吳體尙另具一種本領，一種手法，那卽是後來江西詩人所謂化俗爲雅。考杜詩吳體之稱，大抵因其出於民間詩體。杜詩詳注引黃生注云：「吳體詩乃當時俚俗爲此體耳，詩流不屑效之。杜公篇什既衆，時出變調，凡集中拗律皆屬此體，偶發例於此。曰戲者，明其非正律也。」許印芳詩譜詳說亦謂「當時吳中歌謠有此格調，詩流效用之也。」此說雖無可證，想來不致大謬。杜甫在二十歲至二十四歲時曾遊吳越，則吳中歌謠格調當所習知，晚年戲效其體自屬可能。再有，唐人詩之稱吳體者，除杜甫外惟陸龜蒙集中最多。陸集之外只有皮日休有和陸之作亦效吳體，而所作全是拗律。陸氏原爲吳人，則

謂吳體出自吳中民間詩，當然可能性是很大的。

吳體既出自民間詩，所以頗多運用俗語之處。杜甫別有早秋苦熱堆案相仍一詩，謂：

> 七月六日苦炎蒸，對食暫餐還不能。每愁夜中自足蝎，況乃秋後轉多蠅。束帶發狂欲大叫，簿書何急來相仍。南望青松架短壑，安得赤脚踏層冰。

此詩方岳瀛奎律髓列入吳體，而紀昀即以為「此杜極粗鄙之作」。大抵即因其點綴俗事，運用俗語的緣故。因此，我們可以知道吳體之拗，一方面是受古詩的影響，一方面也受民間詩的影響。

無論是受古詩或民間詩的影響，要之即是在吟的音節中參以誦的音節。易言之，即是在人為的聲律中間，參以自然的音調。吳體在格的一方面並不破壞律體對偶之法，只是在音節方面雜以古調而已。一雜古調則不適於吟而適於誦，所以即使仍以吟調出之，而吟的時候不免於拗的地方特別吃緊，所以覺其峭勁而別致。拗的地方吟時既特別吃緊，則頓逗之處似覺可隨意義而定，不必受音律的束縛。隨便舉一些例：譬如平起之句「山中——習靜——觀朝——槿，松下——淸齋——折露——葵。」此詩由意義言，應於觀字折字停頓，但因其是諧調，所以吟的時候，仍須顧到抑揚律而於朝字露字作一停

頓。至如「百年——將半——仕、三——已，五畝——就荒——天、一——涯」，與前詩同樣的例，只因是拗調，特別吃重在仕字天字，於是抑揚律的關係就似乎覺得淡一些了。仄起之句，其第五字的平仄若一更換，就成三仄三平，所以也是古調。旣是古調則二音步與單音步的關係，就不明顯，有時可以讀成一個三音步，有時可以讀成三個單音步。「自是秦樓壓鄭谷，時聞雜珮聲珊珊。」「草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒。」其下三字在意義方面無論分「一二」或「二一」，要之三仄三平之句都以平均律代替抑揚律，所以吟的音節中用了誦的句式，則不復覺其抑揚的諧和，而只覺一氣呵成，字字向紙上皆軒昂了。

這還是補救互換之例。至於變得更甚，則無論如何不叶平仄之句，只須曼聲長吟即可變更原有的字音。這與吳中唱山歌一樣，字句雖不叶平仄，而唱來卻仍合律調。所以劉辰翁論少陵吳體謂以吳音讀之正叶。這是吳體利用聲音語的音調之證一。

再有，拗折以後而仍能覺其和諧，不致過於生硬，又在利用聲音語中雙聲疊韻的關係。杜甫白帝城最高樓一詩：「城尖徑仄旌旆愁，獨立縹緲之飛樓。」「城」「旌」疊韻，「徑」亦與之疊韻廣通。「尖」「仄」「旌」三字雙聲，「獨」「立」「樓」三字雙聲，「縹」「緲」「飛」三字亦雙聲，而「縹緲」又爲疊韻連語。在這十四個字中間

有這些雙聲疊韻的關係，則誦讀之時又安得而不和諧。又如崔氏東山草堂詩：「愛汝玉山草堂靜，高秋爽氣相鮮新」，上句「玉山草堂」是名詞，不可移易；下句「相」「鮮」「新」三字雙聲，而「秋」「爽」亦與之雙聲廣通。「盤剝白鴉谷口栗，飯煮青泥坊底芹」，「白鴉谷」「青泥坊」皆專名，而「盤」「剝」「白」三字雙聲，「谷」「口」二字雙聲廣通，「剝」「谷」「栗」三字雙韻廣通，「泥」「底」雙聲廣通。杜詩中類此之例甚多，所以儘管不叶平仄，卻極調利脣吻。峭勁之中又復圓潤，這是吳體利用聲音語的音調之證二。

附音節與文體之關係表

		散文（誦讀的音節）	韻文（吟誦或歌唱的音節）	
內容的律聲	合於現代聲音語的文字語—語言型的文學	語體	散文詩	文氣
	古聲音語化的文字語	文言		
外形的律聲	聲音語的音節		古體詩：雜言歌行、詞曲；五七言、吳體	自然的音調
	文字語的音節—文字型的文學	駢體、律賦、四六	永明體、律體詩	人爲的聲律

中國詩歌中之雙聲疊韻

一

本文所論，固然只重在述說中國詩歌對於雙聲疊韻之使用方法，然而同時也重在說明詩歌韻律所以能利用雙聲疊韻的原因。所以在未及正文之前，必先一說（1）詩歌與音節之關係，（2）文學與語言文字之關係。

詩歌與其他散文之分別，不僅由於韻律的關係，這是盡人知道的。湯頭歌訣一類的書籍，有韻而且合律，然而不能承認他為詩，正因為他缺少詩的重要原素——想像和情緒——之故。不過詩歌之為詩歌，除其內在質素之外，畢竟更重在恰當的安排，畢竟也需要藝術的形式。而在這所謂恰當的安排與藝術的形式之中，同時更不可不利用音樂的語言。易言之，必使語言文字成為音樂化，成為音律的文章，然後能安排得更恰當，而其形式亦更為藝術化。

因此，詩歌之音節問題，也是詩之完美條件的一部分。音節之作用，即在根據心理

學上之律動定律，給吾人以一種音樂美的快感。在這種音樂美的快感中間，始能充分地表現他自己，——表現他的想像與情緒。蓋詩情之流露，詩的眞精神之表現，往往須利用整齊而有規律的語言的；一方面情感愈深刻則音樂的特性愈多，一方面音樂的特性愈多，則所表現的情感也愈以深刻。所以說：「言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」

在作者既利用韻律以表現情感，所以在讀者也能於韻律中意識到作者所感的境界。這種境界，完全在語言文字之外，而也仍寄託於語言文字之中。其所以在語言文字之外者，卽因與說明的散文不同，其意義不能在字句中探尋得來。然而仍寄託於語言文字之中者，則又以此種語言文字的本身，已成爲一種恰好的安排，在此安排中間能給我們以一種音樂美的快感，而叩動心絃，而發生共鳴。沈德潛說詩晬語說得好：

> 詩以聲爲用者也。其微妙在抑揚抗墜之間，讀者靜氣按節，密詠恬吟，覺前人聲中難寫，響外別傳之妙，一齊俱出。朱子云：「諷詠以昌之，涵濡以體之」，眞得讀詩趣味。

所以詩歌之不能不求音節之和諧，也是不可否認，不能抹煞的事實。何況在於中國舊時的詩歌，是更不能離開音節的呢？

於次，再一論文學與語言文字之關係。我們須知，這種人爲的韻律果是怎樣形成的

呢？這固然另有種種的條件，但其較重要者當莫逾於語言文字之特性。無論那一國的文學，其基礎總是築在這一國的語言文字的特性上的。由於語言文字之特性不同，所以各國的語法文法也有些出入。其中一小部分固須同於世界語言之公律，但其特殊現相，也不妨定爲特種語言之規律。因此各國文學之修辭規律，不得不因其語文法之不同而有所出入了。至於詩歌之修辭，則以重在聲調，重在韻律，所以有時更不惜違反習慣之語文法以遷就聲調。因此我以爲這種人爲的韻律，其所由形成之主因，是基於其特殊的語言法的，是建築在語言文字的特性上的。

近世研究語言學者每分世界語言爲三大類：而以中國語言屬於單節語一類。此類語言，一字一音，一音一義，並無語尾變化。所以由語音字音方面而言，單節便成爲此類語言文字之特性。語言文字的特性既是單音的，故其孳乳演化的結果，也常有單音的傾向；卽其不復成爲單音綴的語詞，而其所由孳化的基礎，卻依舊是建築在單音上的。我們祇須看中國語詞之在音的方面之孳化，總不外於數種途徑：其一、是單音的重複，則成爲重言；其二、是單音的附加，則成爲附加語詞的相屬連語；其三、是單音的分合，則成爲合音或雙聲疊韻；其四、是單音的變化，則成爲平仄，——自四聲以至九聲。此四種中，前二者不變其音，所以與修辭的關係較淺；後二者無論爲單詞或連語，要之均

與原來單音的發音不同，所以中國詩歌之音節上的問題，也以此二者爲最重要。關係平仄的問題，當別爲文論之。現在所述，只就雙聲疊韻的一端言之。

二

雙聲疊韻是單音語孳乳演化最重要而又最方便的法門：古今音之流轉，方域音之轉變，以及同義字之孳乳轉注，相對相反義之引申，無不由於雙聲疊韻之關係。即其進爲複音語詞，也多因雙聲疊韻的關係而成爲雙聲或疊韻的連語。所以一方面由語言本身之孳乳演化而言，無論如何不能抹煞雙聲疊韻的關係，故用以入文，當然也能很巧妙地很自然地成爲一種天籟了。何況語言方面，儘有複音會語，而文字方面總是一字一音，保存牠純粹的單音字。文字既是單音，則與任何同位同韻之字都可發生雙聲疊韻的關係，所以詩歌韻律中使用雙聲疊韻的現象，不必取其義之相同或相近，也不必顧其義之相對或相反，同時也更不必限於雙聲疊韻的連語。因爲這，本與語言之孳乳演化是無關係的。

故欲說明中國詩歌中之雙聲疊韻的問題，必先注意（1）語言中之雙聲疊韻與文字上之雙聲疊韻。語言中之雙聲疊韻，往往二音一義，是與意義有關的；文字中之雙聲疊

韻不必全用連語，所以是與意義無關的。與意義有關所以是很自然的聯綴；與意義無關所以又成爲人爲的配合了。

又中國語言文字之特性，由於單音與孤立，所以很容易成爲對偶的韻律：文有四六，詩有律體，他如各種應用的楹聯，游戲的詩鐘，也無不是對偶的體製；即在日常口頭所用的成語而言，如「靑天白日」「鏡花水月」「驚天動地」「翻雲覆雨」之類，也往往成爲對偶的形式，於是對偶也成爲中國文學修辭上利用語言文字特性之一端。因此，在中國文體上，無論韻文與非韻文，也自有散體與駢體的分別，長短句與律句的分別。

故欲說明中國詩歌中之雙聲疊韻的問題，更須注意（2）偶的韻律與非偶的韻律。其應用雙聲疊韻而只以調口舌之和諧者，則往往利用雙聲疊韻的連語，以成爲自然的聯綴，所以不必定取其對偶。其應用雙聲疊韻以使其韻律更爲複雜化者，則往往利用文字上的雙聲疊韻以見其巧思，所以又必須使成爲對偶。固然，修辭之變化多端，也不妨有例外，所以有時利用語言中雙聲疊韻之連語，也可以成對偶的形式，而利用文字上雙聲疊韻的配合，也可以不一定是對偶的形式。

因此，中國詩歌中之雙聲疊韻的使用問題，可分爲二類四例述之：一類是偶式，一

類是非偶式，偶式屬人爲，非偶式較自然。而此二類中，又各有用連語與非連語的分別。——易言之，卽出於自然的語詞與人爲組合的文字之分別。

三

連語之大別有三：（1）合體的，（2）並行的，（3）相屬的。合體連語，本多雙聲疊韻的關係。名詞中如「唐棣」「蟋蟀」「鴛鴦」「蟻蠓」皆雙聲，「螳螂」「蜉蝣」「空桐」「玫瑰」皆疊韻。他如形容詞動詞副詞中其例更多，如「參差」「屹𡾋」「磬控」「佻達」「留連」「黽勉」「盤珊」「髣髴」之屬，皆雙聲字；「莽買」「陮隗」「逍遙」「綢繆」「優遊」「猖狂」「嶙峋」「鴻濛」之屬皆疊韻字。此類連語，是連語的主要部分，二字一義不能分析，故以雙聲疊韻者爲特多。卽就並行連語而言，雖二字義別，但也有合於雙聲疊韻者，蓋此類連語的單字本多由雙聲疊韻孳生得來，如對於古而言今，對於陽而言陰；他如對疾言徐，對精言粗，對山言水，對公言姑之類，則聯綴以成連語——「古今」「陰陽」「疾徐」「精粗」「山水」「公姑」又皆成爲雙聲而相對的並行連語了。對於新而言陳，對於晨而言昏，對於起而言止，對於窮而言通，則「新陳」「晨昏」「起止」「窮通」諸語又皆成疊韻而相對的並行連語了。又或由形

而言容，由紀而言綱，由切而言磋，由搜而言尋，則「形容」「紀綱」「切磋」「搜尋」諸語，成爲雙聲而相同的並行連語；由公而言忠，由辛而言勤，由驅而言除，由區而言處，則「公忠」「辛勤」「驅除」「區處」諸語，又成疊韻而相同的並行連語了。不僅如此，卽相屬的連語中也有成爲雙聲疊韻者。如「大道」「故國」「樽酒」「高岡」之類，不是雙聲的相屬連語嗎？如「平生」「異世」「天邊」「親身」之類，不又是疊韻的相屬連語嗎？雙聲疊韻之連語，既如此之多，所以用以入文，自覺一片宮商，音韻天成了。劉師培論文雜記云：

上古之時，未有詩歌，先有謠諺。然謠諺之音，多循天籟之自然，其所以能諧音律者，一由句各叶韻，二由語句之間多用疊韻雙聲之字。凡有兩字同母，是爲雙聲；兩字同韻，謂之疊韻。上古歌謠，已有此體。昔堯時擊壤歌曰：「日出而作，日入而息。」日出日入皆疊韻也。虞廷之賡歌曰：「股肱」「叢脞」，此雙聲也。舜時之歌曰：「祝融西方發其英。」祝融二字，亦雙聲也。詩三百篇，大抵指物抒情之作。一字不能盡，則疊字以形容之。如雎鳩之關關，葛覃之萋萋是也。或用疊韻，則山之崔嵬，馬之虺隤是也。或用雙聲，如蝃蝀在東，鴛鴦在梁是也。雙聲疊韻，大抵皆口中狀物之詞，及用之於詩，則口舌相調，聲律有不期其然而然者。故兩漢魏晉之詩，多沿此例；特斯時韻學未興，未立雙聲疊韻之名耳。

他以雙聲疊韻爲自然之音律，確是不錯。至少，在單音語的語言文字中間是韻律上最便利又最自然的方法。

四

於是，再一述非連語之例。在非連語的例中，當然也有利用雙聲疊韻的連語的，不過不限於連語罷了。此類非連語之例，實際上卽利用雙聲疊韻之關係以調口舌之便利。此類之例也可在語言中求之。普通成語之音節，大部分是平仄的關係而亦往往兼有雙聲疊韻的關係。如「以逸待勞」一語，以逸同母，待勞同位。「告老還鄉」一語，告老疊韻，還鄉雙聲。他如「伶仃孤苦」「光怪陸離」諸語是兩連語的相接，「昏天黑地」「翻雲覆雨」諸語是兩連語的相間。因此，此類連語爲調雙疊的關係，更有意義上不妨顚倒而音節上不能互易者。例如「沒皮賴臉」不可易作賴皮沒臉，「牛頭馬面」不可易作馬頭牛面，「五花八門」不可易作八花五門。因知「王楊盧駱」一語是由於王楊疊韻，盧駱雙聲之故，並非有一定的先後次序。楊炯謂「恥在盧前，愧居王後，」只是他一人的私意而已。他如「濂洛關閩」，論理應說濂關洛閩，而稱濂洛者亦以雙聲的關係。由此再進一步則索性成爲純粹的雙聲語或疊韻句。其純雙聲的，如：

子㦸少有才氣而輕薄，少行檢，語好爲雙聲。江夏王義恭嘗設齋使㦸布牀，須臾王出，以牀狹乃自開牀。㦸曰：「官家恨狹，更廣八分。」王笑曰：「卿豈惟善雙聲，乃辯士也。」文帝好與玄保棋，嘗中使至，玄保曰：「今日上何召我耶？」㦸曰：「金溝淸泚，銅池搖颺，既佳光景，當得劇棋。」玄保嘗嫌其輕脫云。南史羊玄保傳

收（與）（案與字衍，北史無與字）外兄博陵崔巖嘗以雙聲嘲收曰：「愚魏衰收。」（案北史作「遇魏收衰日愚魏」，當誤。）收答曰：「顏巖腥瘦，是誰所生，羊頤狗頰，頭團鼻平，飯房苓籠，着孔（案當作札）嘲釘。」其辯捷不拘若是。北齊書魏收傳

隴西李元謙樂雙聲語，常經冠軍將軍郭文遠宅，見其門閥華美，乃曰：「是誰第宅？」遇侍婢春風云：「郭冠軍家。」元謙曰：「牝婢雙聲。」春風曰：「儜奴慢罵。」元謙服婢之能。洛陽伽藍記

此種語言，雖爲一時風氣，然只是取便嘲謔，並不是語言的常態，所以須經特殊訓練，並非盡人皆能的。至於疊韻句，已爲疊韻詩之濫觴。趙翼陔餘叢考二十三考之云：

談藪載梁武帝嘗作五字疊韻詩曰：「後牖有榴（案他本所引作朽）柳」，命朝士仿之。劉孝綽曰：「梁王長康强」，沈約曰：「偏眠船舷邊」。庾肩吾曰：「載匕每礙埭」，徐摛曰：「臣昨祭禹廟殘六斛熟鹿肉」，何遜用曹瞞故事曰：「暯蘇姑枯盧」。吳均沈思良久無所言。帝不悅，俄有詔曰：「吳均不均，何遜不遜，宜付廷尉。」此疊韻之始也。

此節所載是否事實尚難遽信，不過可知全疊韻沒有全雙聲容易，所以疊韻語比較少些。

惟太平廣記有一則云：

唐竟陵劉諷遇女鬼行急說酒令，述賀若弱弄長孫鸞侍郎云：「鸞老好頭腦，好頭腦鸞老。」鸞老年老口喫，又無髮，故造此令。

此亦不是純粹疊韻之語。然而後來雙聲詩與疊韻詩即肇端於此的。

五

現在，先就非偶式中述其使用連語之例。

一、單句

a 間用例　此例往往利用助詞以調劑音節。詩經中用之最多。實則成語中亦多此例，如「不倫不類」「不尷不尬」「七零八落」「七顛八倒」以及「大驚小怪」「千呼萬喚」之類，倫類、尷尬、零落、顛倒、驚怪、呼喚皆雙聲語。茲舉詩句為例：

倒之顛之。齊東方未明（雙聲用「。」，疊韻用「·」。）

頡之頏之。邶燕燕

挑兮達兮。鄭子衿

萋兮斐兮。小雅巷伯

優哉游哉。小雅采菽

猗與那與。商頌那（俞樾茶香室經說云謂「猗那」即隰有萇楚篇之「猗儺」。）——以上連語在一三兩字者

如切如磋。邶北風

如蠻如髦。小雅角弓

載飢載渴。小雅采薇

載寢載興。秦小戎

其虛其邪。邶北風 ——以上連語在二四兩字者

b 複用例　於一句中複用兩個以上連語。此例又以楚辭爲多。

曾歔欷余鬱邑兮，哀朕時之不當。離騷

忳鬱邑余侘傺兮，吾獨窮困乎此時也。離騷

折若木以拂日兮，聊逍遙以相羊。離騷

聊仿佯而逍遙兮，永歷年而無成。遠遊

時曖曃其曭莽兮，召玄武而奔屬。遠遊

二、複句

a 間用例　以連語分用在兩句或兩章，使之成對偶，以諧音節者，茲亦舉詩經爲例。

何草不黃，何日不行？何人不將，經營四方？　何草不玄，何人不矜？哀我征夫，獨爲匪民！

小雅何草不黃（此與周南卷耳之「我馬玄黃」同義。）

隰桑有阿，其葉有難。小雅隰桑（此與隰有萇楚篇之「猗儺」，張衡南都賦之「阿那」同義。）

b 錯用例　於兩句中雜用連語，雖不對偶而仍合音節者。茲復舉楚辭爲例。

世沈淖而難論兮，俗岑峨而嵾嵯。七諫怨世

顏淫溢而將罷兮，柯彷彿而萎黃。九辯

遡高風以低佪兮，覽周流於朔方。九歎遠遊

荒忽兮遠望，觀流水兮潺湲。九歌湘夫人

覽方外之荒忽兮，沛罔象而自浮。遠遊

三、累句　漢賦中疊用連語者其例頗多，茲不舉。

a 錯用例

服偃蹇以低昂兮，驂連蜷以驕驁；騎膠葛以雜亂兮，斑漫衍而方行。楚辭遠遊

嶔崟碕礒兮硱磳磈硊，樹輪相糾兮林木茷骩，青莎雜樹兮薠草靃靡，白鹿麏麚兮或騰或倚。

楚辭招隱士

b 整用例

伊威在室，蠨蛸在戶，町畽鹿場，熠燿宵行。詩豳風東山（「伊威」「蠨蛸」疊韻兼雙聲。）

泬寥兮天高而氣清，寂寥兮收潦而水清，憯悽增欷兮薄寒之中人，愴怳懭悢兮去故而就新，坎廩兮貧士失職而志不平，廓落兮羈旅而無友生。惆悵兮而私自憐。楚辭九辯 ——以上用在句前

愛鏡裏嬋娟，粉吹旖旎，玉立娉婷。喬夢符折桂令曲越樓見桃洗 ——以上用在句末

四、隔章運用例　隔章間用連語之例，如前所舉何草不黃何草不玄二語。至其隔章運用者，則雙聲之例與疊韻之例又各有分別。雙聲取其同母同位，其變化較少，故每衍爲重言，疊韻便不必如此。玆分述之於下：

a 雙聲例　此類之例，似成對偶，實則與下舉偶式之例不同。

無田甫田，維莠驕驕，無思遠人，勞心忉忉。

無田甫田，維莠桀桀，無思遠人，勞心怛怛。齊甫田（毛傳「桀桀猶驕驕也，怛怛猶忉忉也。」驕桀雙聲，忉怛雙聲。）

羔裘豹袪，自我人居居，豈無他人，維子之故。

羔裘豹褎，自我人究究，豈無他人，維子之好。唐羔裘（毛傳「究究猶居居也。」居究雙聲。）

清人在彭，駟介旁旁，二矛重英，河上乎翺翔。

清人在消，駟介麃麃。二矛重喬，河上乎逍遙。鄭清人（旁麃雙聲。）

b 疊韻例

月出皎兮，佼人僚兮，舒窈糾兮，勞心悄兮。

月出皓兮，佼人懰兮，舒懮受兮，勞心慅兮。

月出照兮，佼人燎兮，舒夭紹兮，勞心慘兮。陳月出（窈糾懮受夭紹疊韻。）

六

於是，再述非偶式中用雙疊而不限連語之例。

一、非全用　所用不必是連語，也不必須對偶，只是偶然巧合，隨宜應用。如劉大白白屋說詩中所舉古詩十九首之例：

驅車策駑馬，遊戲宛與洛。（「驅車」「駑馬」皆疊韻字，「遊戲宛與」四字雙聲。）

慷慨有餘哀。（「慷慨」「有餘」皆雙聲字。）

河漢清且淺。（「河漢」「清且淺」皆雙聲字。）
所遇無故物。（「所遇無故」四字疊韻。）
榮名以爲寶。（「榮名」疊韻，「以爲」雙聲。）
多爲藥所誤。（「多爲」「所誤」皆疊韻字。）
焉能凌風飛。（「能凌」疊韻，「風飛」雙聲。）

此類諸例，其雙聲疊韻之字不全是連語的關係。至如「含英揚光輝」一句，「含」「英」「揚」「輝」四字雙聲，「英」「揚」「光」三字疊韻，音節極巧。周春杜詩雙聲疊韻譜謂杜甫醉時歌「但覺高歌感鬼神，焉知餓死塡溝壑」二句中「感」字一作「有」，非。此說也有相當理由。因爲「覺」「高」「歌」「感」「鬼」「溝」諸字，均牙音，易以「有」字便不響亮。

二、全用

a 雙聲例　此卽由雙聲語而進爲全雙聲之詩。

園衡炫紅蘤，湖行曅黃華。迴鶴橫淮翰，遠越合雲霞。王融雙聲詩

形骸違學宦，狹巷幸爲閒。虹迴或有雨，雲合又含寒。橫湖韻鶴下，迥（戶頂切）溪挾猿還。懷賢爲榮衛，和緩惠綺紈。庾信問疾封中錄雙聲詩（案周春杜詩雙聲疊韻譜云：「案詩以匣母字廣通喻

影二母字而成。內用溪綺二字不合，必傳寫之誤，溪疑作蹊，綺執舊說云疑是何丸，案疑作桼丸。）——以上通首一母

葡萄洞庭地，引葉樣盤摇。皎潔鈎高掛；玲瓏影（疑作卵）落寮。陰煙壓幽屋，濃密夢冥苗。清秋青且翠，冬到凍都凋。姚合洞庭葡萄架

隱約安幽奧，蕭騷雪藪西。交加工結構，茂密渺冥迷。引葉油雲遠，攢叢聚旌齊。奔鞭迸壁背，脫籜吐天梯。煙（疑誤）篠散孫息，高竿拱桷枅。漏闌零露落，庭度獨蜩啼。掃洗修纖筍，窺看詰曲溪。玲瓏孫（疑誤）鬅髗，邂逅盆閒攜。蘇軾戲作切語竹詩（案杜詩雙聲疊韻譜云：「第九句煙字，第十五句孫字，並不合，必傳寫之誤也。……煙疑作細，孫疑作欒。」）——以上每句一母

溪空唯容雲，木密不隕雨。迎漁隱映間，安問謳鴉櫓。陸龜蒙雙聲溪上思

疎杉低通灘，冷鷺立亂浪，草彩欲夷猶，雲容空（此字不合，疑作定。）澹蕩。皮日休奉和雙聲溪上思 ——以上一句二母

b 疊韻例

廢砌翳薜荔，枯湖無菰蒲。老媼寶藻草，愚儒輸逋租。溫庭筠題賀知章故居疊韻

瓊英輕明生，石脈滴瀝碧。玄鉛仙偏憐，白幘客亦惜。陸龜蒙疊韻山中吟

潦倒少嬰鑠，臞儒餘愚迂。半而便健羨，無梁吾胡娛。袖手久不偶，鋪書如枯株。落寞各作惡，呼車姑須臾。放浪囊骯髒，褰裝將長揚。偃蹇晚倦獻，徜徉藏光芒。著雨苦齟齬，蒼茫荒

羊腸。黯淡猒漸險，彷徨傷王陽。王寂送王平仲

此類諸例，只是文人游戲，並非修辭通則，然尚不覺其十分蹇吃者，則以中間猶有平仄變化之故。

七

於次，再述偶式使用連語之例。

一、句對　茲僅就杜詩舉例。周春杜詩雙聲疊韻譜言之最詳。

a 雙聲對雙聲例：

奮飛超等級，容易失沈淪。贈鮮于京兆

但添征戰界，不返死生魂。東樓

生涯已寥落，國步尚迍邅。夔府詠懷

歲暮陰陽催短景，天涯霜雪霽寒宵。閣夜

抱病漂萍老，防邊舊穀屯。東屯月夜

b 疊韻對疊韻例

流年疲蟋蟀，體物幸鶤鷄。寄盧參謀

卑枝低結子，接葉暗巢鶯。游何將軍山林

穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。曲江

綴席茱萸好，浮舟菡萏衰。九日曲江

C 雙聲疊韻互對例

牢落乾坤大，周流道術空。寄河南韋尹

殿瓦鴛鴦拆，宮簾翡翠虛。荆南寄薛尚書

望雲悲轗軻，畢竟羨冲融。寄司馬山人　——以上雙對疊

寸腸堪繾綣，一語豈驕矜。贈汝陽王

追隨不覺晚，款曲動彌旬。贈王侍御

無路從容陪笑語，有時顛倒著衣裳。至日遣興

盤飧市遠無兼味，樽酒家貧只舊醅。客至

幾時迴節鉞，戮力掃欃槍。送郭中丞　——以上疊對雙

消息多旗幟，經過數里閭。贈李祕書別

晚聞多妙教，卒踐塞前愆。夔府詠懷　——以上雙疊對雙疊

悵望渥洼道，霏微河漢橋。（哭王彭州）

聯翩匍匐禮，意氣死生親。（贈崔使君）——以上疊雙對疊雙

恍惚寒山暮，逶迤白霧昏。（西閣夜）

遠遊長兒子，幾地別林廬。（贈南卿兄）——以上雙疊對疊雙

吾徒自漂泊，世事各艱難。（宴王使君宅）——以上疊雙對疊疊

近身皆鳥道，殊俗自人羣。（南極）——以上疊疊對雙疊

二、扇對

人事有代謝，往來成古今。江山留勝跡，我輩復登臨。（孟浩然與諸子登峴山）

得罪台州去，時危棄碩儒；移官蓬閣後，穀貴歿潛夫。（杜甫哭鄭司戶蘇少監）

西峯崢嶸噴流泉，橫石蹙水波潺湲；東崖合沓蔽輕霧，深林雜樹空芊綿。（李白粉圖山水歌）

贈君比芳菲，惠愛常不歇；贈君比潺湲，相思無斷絕。（喬知之定情篇）

三、章對

陟彼崔嵬，我馬虺隤。我姑酌彼金罍，維以不永懷。

陟彼高岡，我馬玄黃。我姑酌彼兕觥，維以不永傷。（詩周南卷耳）

出其東門，有女如雲；雖則如雲，匪我思存。縞衣綦巾，聊樂我員。

出其闉闍，有女如荼；雖則如荼，匪我思且。縞衣茹藘，聊可與娛。詩鄭出其東門

八

至於偶式中不限於連語之例，又以清代朱鴻杜律雙聲疊韻表所言爲詳，此書未見，現據朱休度壺山自吟稿下所錄杜律雙聲疊韻表引與朱鴻所撰壺山自吟稿跋，知其所定類例，猶可約略窺測。玆分別述之於次：

一、間應例　此周春杜詩雙聲疊韻譜中所謂隔字同音之例。

a音步首　律體中多二音步，故間應有在首或在尾之別。其在首者，如：

窗裏日光飛野馬，案頭筠管長蒲盧。韓偓安貧（飛馬乃輕脣與重脣，長盧乃舌上與半舌，亦間應。）

逍遙瓊館眞堪羨，取次塵纓未可縻。蘇軾次韻張十七九日贈子由　——以上雙聲應

春城月出人皆醉，野戍花深馬去遲。岑參使君席夜送嚴河南赴長水　——以上疊韻應

細雨濕衣看不見，閒花落地聽無聲。劉長卿別嚴士元　——以上雙聲疊韻互應

b音步尾

河山北枕秦關險，驛路西連漢時平。崔顥行經華陰

日色纔臨仙掌動，香煙欲傍袞龍浮。王維和賈舍人早朝大明宮之作 ——以上雙聲應

東路角巾非故約，西州華屋漫修椽。王安石全椒張公有詩在北山西庵僧者墁之悵然有感 ——以上疊韻應

崢嶸洲上飛黃葉，灩澦堆邊起白波。張謂別韋郎中 ——以上雙疊互應

c 首尾包應　此就句首句尾二字而言。

廣陵別後春濤隔，湓浦書來秋雨翻。李商隱哭劉蕡

d 單複應　有特利用重言連語，使單詞與複語相應。

漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝。王維積雨輞川莊

遠樹依依如送客，平田渺渺獨傷春。李嘉祐自蘇臺至望亭驛（樹如疊韻，田獨雙聲，又音步首尾錯雜應。）

殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。趙嘏長安晚秋（殘星塞三齒音，長笛樓三舌音又兼包應。）

世事茫茫難自料，春愁黯黯獨成眠。韋應物寄李儋元錫

e 音步首尾錯雜應

空山寂歷道心生，虛谷迢遙對鳥聲。張說遊湖山寺

隔座送鉤春酒暖，分曹射覆蠟燈紅。李商隱無題

白狼河北音書斷，丹鳳城南秋夜長。沈佺期古意呈補闕喬知之（白北以脣音間應，丹南以舌音間應，河晉以喉音間應，城秋以齒音間應。）

疎松影落空壇靜，細草春香小洞幽。韓翃同題仙遊觀

軍令未聞誅馬謖，捷書惟是報孫歆。李商隱隨師東

回日樓臺非甲帳，去時冠劍是丁年。溫庭筠蘇武廟

f 音步首尾複疊對應

山當睥睨常多雨，地接瀟湘畏及秋。李嘉祐暮春宜陽郡齋愁坐

郡人重得黃丞相，童子爭迎郭細侯。劉禹錫奉送浙西李僕射相公赴鎮（人丞與子細皆雙聲兼疊韻，間應兼合應。黃相郭侯皆平仄疊韻。）

夢渚草長迷楚望，夷陵土黑有秦灰。劉禹錫松滋渡望峽中

二、黏應例

a 二黏　此則並不隔字，然亦非連語。

雲橫秦嶺家何在，雪擁藍關馬不前。韓愈左遷至藍關示姪孫湘

空山寂歷道心生，虛谷迢遙野鳥聲。張說還湖山寺

年年喜見山常在，日日悲看水獨流。王昌齡萬歲樓

人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流。劉禹錫西塞山懷古

獨步儻逢句漏令，遠牙莫恨曲江張。蘇軾桄榔杖寄張文潛

b 三黏

日色纔臨仙掌動，香煙欲傍袞龍浮。王維和賈舍人早朝大明宮之作（日色纔三齒音，香煙欲三喉音。）

香今政作依稀似，花乃能令頃刻開。曾幾詠返魂梅

三、合應例　此是兩句中整對關係。

a 單合應

河山北枕秦關險，驛路西連漢畤平。崔顥行經華陰

蟬聲驛路秋山裏，草色河橋落照中。韓翃送王興輔歸青州

白菡萏香初過雨，紅蜻蜓弱不禁風。陸游六月二十四日夢范致能諸公請余賦詩記江湖之樂——此類之例，鍾秀觀我生齋詩話謂爲句中犯聲。

漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝。王維積雨輞川莊

立馬望雲秋塞靜，射鵰臨水晚天晴。楊巨源和侯大夫秋原山觀征人回——此類之例，鍾秀謂爲句末犯聲。

b 複合應

隔座送鉤春酒暖，分曹射覆蠟燈紅。李商隱無題（四齒音黏應兼合應。）

長樂鐘聲花外靜，龍池柳色雨中深。錢起贈闕下裴舍人（四齒音合應兼間應。）

c 雙合應

見闢乾坤新定位，看題日月更高懸。沈佺期再入道場紀事應制

春城月出人皆醉，野戍花深馬去遲。岑參使君席夜送嚴河南赴長水

d 三合應

雲橫秦嶺家何在，雪擁藍關馬不前。韓愈左遷至藍關示姪孫湘

e 四合應以上

幾處吹笳明月夜，何人倚劍白雲天。李益鹽州過胡兒飲馬泉

帝子遠辭丹鳳闕，天書遙借翠微宮。王維敕借岐王九成宮避暑應教

四、互應例　此是兩句中整對的變化。

a 相連互應

河山北枕秦關險，驛路西連漢畤平。崔顥行經華陰

山花萬朵迎征蓋，川柳千條拂去旌。岑參奉和相公發益昌

b 相間互應

袖中吳郡新詩本，襟上杭州舊酒痕。白居易故衫

靜念道經深閉目，閒迎禪客小低頭。白居易偶吟

c 單複互應

只有安仁能作誄，何嘗宋玉解招魂。李商隱哭劉蕡

回日樓臺非甲帳，去時冠劍是丁年。溫庭筠蘇武廟（三舌音與三牙音互應。）

d 複疊互應

禪室從來雲外賞，香臺豈是世中情。張說灉湖山寺（禪情香賞一七互應，禪世香雲一五互應，室是臺來二四互應，從中豈外三六互應，雲情世賞五七互應。）

搏雲忽散篩為雪，剪水如分綴作花。王安石讀眉山集次韻雪詩（搏綴雙聲，剪篩雙聲，一五互應；雲分疊韻，水散雙聲，二四互應，雲花雙聲，水雪雙聲，二七互應；篩竹雙聲，綴為疊韻，五六互應。）

五、參差應　此為兩句中錯差用例。

a 參差正應

春城月出人皆醉，野戍花深馬去遲。岑參使君席夜送嚴河南赴長水（以春城雙聲月出疊韻對野花疊韻戍深雙聲。）

細雨濕衣看不見，閑花落地聽無聲。劉長卿別嚴士元（細濕雨衣雙聲間應，與閑花雙聲落地雙聲爲對。）

b 參差間應

一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗。李商隱重過聖女祠（上句一雨雙聲，春常雙聲，夢飄雙聲，乃三間；下句盡日雙聲，靈風疊韻，不滿雙聲，乃三疊。）

驚風亂颭芙蓉水，密雨斜侵薜荔牆。柳宗元登柳州城樓

c 參差互應

廣陵別後春濤隔，湓浦書來秋雨翻。李商隱哭劉蕡

六、顛倒應

a 單純倒應例

雲間東嶺千重出
樹裏南湖一片明　張說灉湖山寺（「出樹」雙聲作紐。重裏雙聲應。嶺東與湖一雙聲各黏應。間雲疊韻，片明雙聲，各黏應。）

D 倒順皆應例

金闕曉鐘開萬戶
玉階仙仗擁千官

金闕曉鐘開萬戶
玉階仙仗擁千官　岑參奉和中書舍人賈至早朝大明宮

此詩順配則金玉闕階四字合應，曉戶仙官四字間應，開官擁戶四字互應，萬千二字合應。倒配則戶玉為紐應，開階與仙萬為互應，曉擁又合應，金闕雙聲，千官疊韻為包應。朱休度云：「初盛佳句，往往有順逆配之各得四五字或五六字相應者。」則是平仄之外更諧雙疊，使之配合呼應，確也是唐人詩律之一種。朱氏所舉，雖不免求之過密，然亦以中國字音本屬單音，所以雙疊關係比較複雜，巧為運用，則一片宮商，純屬自然，其出神入化之處，眞是巧不可階。

九

雙聲疊韻與音節之關係，既如上述，然則沈約聲病之說對於雙聲疊韻何以又多避忌

呢？大抵昔人本於中國語言文字之特性，用到音節方面，不外雙聲疊韻與平仄問題。此二者互有關係亦互爲消長。其較近於口語者則雙疊之關係爲多，較近於文言者則平仄之關係爲多。所以最初是雙聲疊韻的時代而後來便成爲平仄的時代。

雙聲疊韻時代的開始卽可以三百篇爲例。王筠毛詩雙聲疊韻說論之甚詳。稍後楚辭之音節也大率如此。所以在此時期的詩歌，可以用雙聲爲韻，而同時亦可以句中有韻。王引之經義述聞卷七古詩隨處有韻一條所舉之例極爲詳備。這是本於疊韻說的。若知古詩雙聲也可叶韻，則詩中應用雙聲之處也在在都有韻的關係。所以此期詩歌的音節殆全爲雙聲疊韻的問題。迨到兩漢詞人用以入賦，連篇累牘，缺少變化，於是轉成行文之吃。錢大昕潛研堂文集十五音韻答問中有云：

> 漢代詞賦家好用雙聲疊韻，如「滭浡滵汩，偪側泌瀄」「蜚纖垂髾」「翕呷萃蔡」「紆餘委蛇」之類，連篇累牘，讀者聱牙。故周沈矯其失，欲令一句之中平側相間耳。沈所作郊居賦「雌霓連蜷」，恐人讀蜺爲五兮反，此其證也。

這是雙聲疊韻過度濫用之弊。過度濫用以後，太多同母之字，所以也覺聱牙。何況此類之例，「滭浡滵汩，偪側泌瀄」八字皆仄，「翕呷萃蔡」四字皆仄，「紆餘委蛇」四字皆平，所以讀的時候更覺缺少變化而成爲行文之吃了。

因此，平仄問題正所以補救雙疊之流弊。不過詩律偏重平仄以後，雙聲疊韻，漸失其傳。其後只有元曲以體近白話，纔能利用雙疊的連語，以助音節之流利，然其用法，也不過與詩經相同而已。

只有初盛唐的詩人，則於利用語言中的雙聲疊韻之外，更能利用文字上的雙聲疊韻，使之巧爲配合，音韻天然。於是不惟不爲行文之吃，轉見詩律之細。李重華貞一齋詩說云：

匠門業師問余唐人作詩，何取于雙聲疊韻，能指出好處否？余曰：「以余所見，疊韻如兩玉相扣，取其鏗鏘；雙聲如貫珠相聯，取其宛轉。」業師歎賞久之。

這話雖說得抽象一些，但是卻能形容雙聲疊韻之妙。錢大昕之序周春杜詩雙聲疊韻譜謂：「子美性與天合，不徒得三百篇之性情，幷三百篇之聲韻而畢肖之，組織纏綿自然成章，良工之用心通於天籟。」如果用此語以說明初盛唐之詩律，眞是很愜當的。

再有，雙聲疊韻之足以助律體平仄之音節，不僅足助詩律之細，有時更可以補救律體之拗句，如韋應物句：「寒樹依微遠天外，夕陽明滅亂流中。」遠天二字平仄失調，但遠亂疊韻天流雙聲以合應救之，就不覺其拙。劉蘊靈句：「風生寒渚白蘋動，霜

落秋山黃葉深。」由平仄律言，白字應平，黃字應仄，現在兩句正相對易，已盡平仄律的補救辦法。再加白蘋雙聲黃葉雙聲各以正應救拗，亦更覺自然。趙嘏句：「殘星幾點鴈橫塞，長笛一聲人倚樓。」點鴈聲人以黏應救拗。陸游句：「一樽濁酒有妙理，十里荒雞非惡聲。」有惡非妙以互應救拗。戴式古句：「神醫能識未蘇病，國手難翻已敗棋。」識蘇與翻敗，未病與已棋以間應救拗。所以雙聲疊韻雖爲語言上自然之天籟，而於單音文字的音節，也有很多幫助的。

十

上文所云雙聲疊韻與平仄之關係，都是就句中求和的音節而言。句中求和與句末用韻不同，卽於句中偶有用韻之處如王引之所謂古詩隨處有韻者，實際也全是間應合應的關係。所以現在復舉徐昂音學四種所言，一述雙聲疊韻與句末韻例之關係。

一、雙疊分用例　如詩小雅車攻：

決拾既佽，弓矢既調，射夫既同，助我舉柴。

此詩首尾兩句「佽」「柴」兩疊韻字，中間兩句「調」「同」兩雙聲字。「佽」「柴」

固韻，「調」「同」亦是韻。如離騷：「勉升降以上下兮，求榘矱之所同；湯禹儼而求合兮，摯咎繇而能調。（「下」「合」亦喉音雙聲。）又東方朔七諫：「不量鑿而正枘兮，恐矩矱之不同；不論世而高舉兮，恐操行之不調。」均以「同」「調」爲韻。又如大雅桑柔：

民之未戾，職盜爲寇。涼曰不可，覆背善詈。

江永古韻標準謂「戾詈韻而寇可非韻也」，若按東攻之例則「寇」「可」亦是雙聲韻。

此外至如徐昂所舉，又旁及並非詩歌之例，如：

言語之美，穆穆皇皇；朝廷之美，濟濟翔翔；祭祀之美，齊齊皇皇；車馬之美，匪匪翼翼；鸞和之美，肅肅雍雍。少儀篇（「皇」「翔」協韻，「翼」「雍」協聲。）

烹羊炰羔，斗酒自勞；家本秦也，能爲秦聲；婦趙女也，雅善鼓瑟。楊惲報孫會宗書（「羔」「勞」協韻，「聲」「瑟」協聲。此皆協聲後於協韻之例。）

直而不倨，曲而不屈，……遷而不淫，復而不厭，……用而不匱，廣而不宣，施而不費，取而不貪。左傳襄公二十九年傳（「倨」「屈」協聲，「淫」「厭」協聲，「匱」「費」間隔協韻，「宣」「貪」間隔協韻。）

伯夷目不視惡色，耳不聽惡聲，非其君不事，非其民不使。孟子（「色」「聲」協聲，「事」「使」

協韻。此皆協聲先乎協韻之例。）

二、雙聲間用例　詩經中每多其例，如：

采采卷耳，不盈頃筐；嗟我懷人，寘彼周行。周南卷耳（耳人半齒音雙聲。）

于以盛之，維筐及筥，于以湘之，維錡及釜。召南采蘋（盛正齒濁音，湘齒頭清音，發聲相通，又筐錡亦同聲。）

民今方殆，視天夢夢，既克有定，靡人弗勝，有皇上帝，伊在云憎。小雅正月（殆定帝發聲皆舌頭音。）

又楚辭九章抽思一篇亦多聲韻間隔之句。

心鬱鬱之憂思兮，獨永歎乎增傷，思蹇產之不釋兮，曼遭夜之方長。（思齒頭音，釋正齒音，古今音相通。）

望孟夏之短夜兮，何晦明之若歲，惟郢路之遼遠兮，魂一夕而九逝。（夜遠喉音雙聲。）

低徊夷猶，宿北姑兮；煩冤瞀容，實沛徂兮。（猶容喉音雙聲。）

道思作頌，聊以自救兮；憂心不遂，斯言誰告兮。（頌遂齒音雙聲，救告古韻通亦雙聲。）

其後如唐宋人絕句亦有用此法者。

分行接綺樹，倒影入清漪；不學御溝上，春風傷別離。王維柳浪

終南陰嶺秀，積雪浮雲端；林表明霽色，城中增暮寒。祖詠終南望餘雪

玉階生白露，夜久侵羅襪；卻下水晶簾，玲瓏望秋月。李白玉階怨

已愁花落荒巖底，復恨根生亂石間；幾度欲移移不得，天教拋擲在深山。白居易木蓮樹

疎鐘渡水來，素月依林上，煙火認茅廬，故倚孤篷望。陸游夜歸

三、雙疊合用例　此取其一面協聲，一面協韻，所以吟時更覺一片宮商。茲全舉詩經為例，其連用者，如：

相鼠有齒，人而無止；人而無止，不死何俟。鄘相鼠（齒止止俟四字協韻兼協聲，下同。）

依其在京，侵自阮疆，陟我高岡。大雅皇矣

嘅其嘆矣，遇人之艱難矣。

條其歗矣，遇人之不淑矣。

啜其泣矣，何嗟及矣。王中谷有蓷

有驈有皇，有驪有黃。

有驒有駱，有駵有雒。魯頌駉

其隔用者，如：

東門之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。陳東門之枌（下，古讀若戶；栩下協韻，又皆喉音雙聲。）

匪伊垂之，帶則有餘；匪伊卷之，髮則有旟；我不見兮，云何盱矣。小雅都人士

又有部分合用者，如：

何其處也，必有與也。何其久也，必有以也。邶旄丘（「處」「與」「久」「以」協韻；「與」「以」喉音雙聲，間隔爲韻。）

坎其擊鼓，宛丘之下，無冬無夏，値其鷺翿。陳宛丘（「下」「夏」皆協復五反，喉音雙聲。）

更有合用而分別二聲間隔用之者，如：

虡業維樅，賁鼓維鏞；於論鼓鍾，於樂辟廱。大雅靈臺（「樅」「鏞」「鍾」「廱」四字協韻，而「樅」「鍾」發音皆齒音，「鏞」「廱」喉音雙聲。）

奄有龜蒙，遂荒大東，至於海邦，淮夷來同。魯頌閟宮（「蒙」「邦」雙聲，「東」「同」雙聲，「蒙」「東」「邦」「同」四字協韻。）

楚辭離騷更有合用而分別二韻隔用之例，如：

陟升皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉；僕夫悲余馬懷兮，蜷局顧而不行。（「戲」「鄉」「懷」「行」四字喉音雙聲，而「戲」「懷」與「鄉」「行」間隔爲韻。）

四、雙疊重用例　此則必須語詞入韻之句，然後於語詞之上一字可以用韻。其應用雙聲者卽成爲雙疊二韻了。如詩召南草蟲：

喓喓草蟲，趯趯阜螽；未見君子，憂心忡忡，亦既見止，亦既覯止。我心則降。

此詩以二「止」字與「子」協韻而「止」爲語詞，語詞有時可以不入韻，故「止」字上之「見」「覯」二字實雙聲爲韻。

五、雙疊雜用例　此爲協聲與協韻比較不規則之例。有時協聲而不協韻，如召南江有汜：

之子歸，不我過；不我過，其嘯也歌。（「歸」與「過」「歌」不協韻而並爲顎音雙聲。）

有時協其一部分之聲，於是一韻之中而分二聲隔協，如曹風蜉蝣：

蜉蝣之羽，衣裳楚楚，心之憂矣，於我歸處。（「羽」「楚」「處」韻，「羽」「矣」雙聲，「楚」「處」雙聲。）

蜉蝣掘閱，麻衣如雪，心之憂矣。於我歸說。（「閱」「雪」「說」韻，「閱」「矣」雙聲，「雪」「說」雙聲。）

有時以一字而互協聲韻。如徐昂云：

唐以來七絕有首句末一字收音，與次句末句協韻，而發音與第三句協聲者，是亦聲韻相兼之例也。如唐張祜題金陵渡云：「金陵津渡小山樓，一宿行人自可愁。潮落夜江斜月裏，兩三星火是瓜州。」樓字與「愁」「州」協韻，與「裏」字協聲。李商隱寄令狐郎中云：「嵩雲秦樹久離居，雙鯉迢迢一紙書，休問梁園舊賓客，茂陵秋雨病相如。」居字與「書」「如」協韻，與「客」字協聲。……唐人七絕又有首句第三句末一字，與末句之韻協聲者。杜甫江南逢李龜年云：「岐王宅裏尋常見，崔九堂前幾度聞。正是江南好風景，落花時節又逢君。」「君」字與「聞」字協韻與「見」「景」協聲。又有第三句末一字與末句之韻協聲者。李白越中覽古云：「越王勾踐破吳歸，義士還家盡錦衣；宮女如花滿春殿，只今惟有鷓鴣啼。」啼字與歸衣協韻，與殿字協聲。

此外更有雙聲疊韻錯雜互協者。如詩經：

玼兮玼兮，其之翟也。鬒髮如雲，不屑髢也。玉之瑱也，象之揥也，揚且之皙也。胡然而天也！胡然而帝也！鄘君子偕老（由韻言則翟髢揥皙帝爲韻，雲瑱天亦韻，古通。由聲言則翟髢瑱揥天帝皆舌頭音。）

作之屏之，其菑其翳；修之平之，其灌其栵；啓之辟之，其檉其椐；攘之剔之，其檿其柘。大雅皇矣（由韻言則翳栵辟剔爲韻、檿柘爲韻，屏平爲韻，由聲言則屏平辟均重脣音。）

永明聲病說

一　聲病說之由來

假使我們追溯聲病說的淵源，必須分別韻文與非韻文的體製。在當時，有有韻之「文」與無韻之「筆」二種分別，所以當時永明體對於聲病說的應用，也有韻文與非韻文兩方面。

由非韻文言，則聲病說爲人工的音律，而此人工的音律所以能夠逐漸完成者，實在是從自然的音調逐漸演變，逐漸蛻化而成的。前幾年，在民國十七年時，我在文氣的辨析一文中（小說月報二十卷一號）即已說明此意。大旨是說：「古文家之所謂文氣，與駢文家之所謂聲律，實在有同樣的性質，至少有一部分屬同樣的性質。」因此，我又說：「古文家之所謂文氣，近於自然的音調，而駢文家之所謂聲病，則屬人工的音律。」固然，所謂自然的音調，並不限於非韻文的方面；然而文氣之說，的確原從非韻文言的，所以由這一點言，我們以爲永明體的聲律問題，即是昔人氣勢之說的轉變。

我在中國文學批評史上册（一四四面）中也已說過：「沈約音律說的原理，是在於『宮羽相變，低昂舛節』。這『宮羽相變，低昂舛節』的主張，固不能算是他的獨得之祕。……但是本於這個原則而規定種種條件，以爲遵守之定律者，則實肇端於沈約。」蓋沈約所言「宮羽相變，低昂舛節」的理論，原也符合於自然的音調。這與鍾嶸所言「清濁通流，口吻調利」，本沒有什麼不同。然而他既規定條律，「務爲精密」，以使「襞積細微」，「文多拘忌」，則不能不算是人工的音律了。所以司馬相如所謂「一宮一商」，陸機所謂「音聲迭代」，與魏文之以清濁爲言，劉楨之明體勢之致，都指的自然的音調，都只能言其然而不能羅舉其條例。因知，陸厥與沈約書謂「歷代衆賢似不都闇此處」，實在未曾搔着癢處。

以上是說文氣與音律之關係。

若由韻文言，則聲病說全屬於文字的音節，與普通詩歌中所表現的語言的音節又不相同。我在文氣的辨析一文中又曾說過：「駢文家之講究聲病，不外利用文字的特點，以完成人工的音律。古文家之好論文氣，也不外利用語勢之灝瀚流利，以自然的音調見長。……聲律所以成文字的美，氣勢所以顯語言之長。」這一節話，雖仍是指非韻文言，然而我們須知即就韻文的音節而論，實在也有語言的與文字的分別。「由中國語言

文字之特性而言，其最與音節有關者，卽爲雙聲疊韻與平仄問題，此二者互有關係亦互爲消長，其近於語言之自然的調協者則雙疊之關係爲多，較宜於文字而屬人爲的組合者則平仄之關係爲多。所以最初是雙聲疊韻的時代而後來便成爲平仄的時代。」（文學二卷二號）這是我在中國詩歌中之雙聲疊韻一文所說的話。到現在，我仍是這樣主張。蓋永明體的聲律問題，是以平仄四聲爲中心，所以對於雙聲疊韻之非連語的複用，反而要避要忌。這正因雙聲疊韻是語言的自然的音節而平仄四聲是文字的人爲的音節底緣故。

大抵沈約之四聲譜，所以矜爲「獨得胸衿窮其妙旨」者，一方面固是文詞聲律的問題，另一方面實更是文字學音韻學上的新發明。陳寅恪先生的四聲三問一文以爲「中國文士依據及摹擬當日轉讀佛經之聲分別定爲平上去之三聲，合入聲共計之適成四聲，於是創爲四聲之說。」而「南齊武帝永明七年二月二十日竟陵王子良大集善聲沙門於京邸，造經唄新聲，實爲當時考文審音之一大事。」所以謂「四聲說之成立，適值南齊永明之世，而周顒沈約之徒又適爲此新學說之代表人。」此文見淸華學報九卷二期。案古人論音只有長言短言之別。顧炎武音論謂「長言卽今之平上去聲，短言卽入聲」，則陳氏謂平上去三聲實依據及摹擬中國當日轉讀佛經之三聲亦極有理。所以當時四聲之說，不僅在文學方面獨有千古，卽在音韻學方面，別四聲，辨輕重，分韻定紐，也顯然劃出一個

重要的時期。在當時，文字之審音既密，而文學又走上駢儷的道路，則由形的對偶進一步到音的配合，以成爲「宮羽相變，低昂舛節」的音節，也是當然的事情了。既欲成爲「宮羽相變，低昂舛節」的音節，則對於雙聲疊韻之間用雜用，當然非避忌不可。所以平仄四聲之說既起，實在是走上了偏重文字的音節底道路。

以上又是說語言音節之調協與文字音節之調協各有分別。所以有的文學批評史中僅就我所說的文氣與音律底關係以說明聲病說底由來，仍不足以解決這全部底問題。

二　永明體的特點與聲病說的內容

嚴羽滄浪詩話之論詩體，謂以時而論則有「永明體」「齊梁體」諸稱。其注永明體謂「齊年號，齊諸公之詩」；注齊梁體謂「通兩朝而言之」。似乎永明體與齊梁體的分別，僅僅只是時代的關係；實則，所謂永明體者，係指其詩中音律的特徵而言，稱齊梁體者又就其綺豔及詠物之纖麗而言。（見姚範援鶉堂筆記格詩條）這看南史陸厥傳說得很明白。他說：「永明時盛爲文章，吳興沈約，陳郡謝朓，瑯琊王融以氣類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，……不可增減，世呼爲永明體。」則知所謂永明體者正指當時新起的符合音律的詩體而言，正指當時沈約一輩人「以氣類相推轂」者的作品而

言。這與「建安」「黃初」「正始」「太康」「元嘉」諸體顯然不同。所以我們檢討永明體的特徵，便應注意聲病的方面，而論到聲病的問題，更須研究永明的詩體。

然則所謂永明體的音律，其中心問題又何在呢？曰：此卽所謂四聲八病者是。陸厥傳中也曾說過：「約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有平頭上尾蠭腰鶴膝，五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同。」這一節解釋很爲明晰。平上去入是當時新發明的四聲問題，平頭上尾蠭腰鶴膝又是八病中最重要的四病。能得這樣講究聲病，那當然符合「宮羽相變，低昂舛節」的原則。

至當時對於這種原則底說明，在沈約所提出的則稱之爲「聲」與「病」，在劉勰所說明的則稱之爲「韻」與「和」。（見中國文學批評史上册一四四面）四聲的作用固亦有關於病的方面，然而更重要者實在於韻的分析。劉勰所謂「同聲相應謂之韻」，卽指此而言。蓋這是永明體的條件所謂「以平上去入爲四聲，以此制韻，不可增減」者是。四聲之辨雖始於周顒，而四聲之制韻，與應用於文辭，則至沈約而始定。八病的作用則又是和的問題。避忌同韻，避忌同紐，以及避忌同聲與同調，所以這又是劉勰所謂「異音相從謂之和」的意思。這與永明體的條件所謂「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同」者亦正相符合。宮商之論雖發自王融，而八病之規定，則亦至沈約始舉出具體的條目。

所以齊梁之聲律實肇自沈約而劉勰和之。鍾嶸詩品序云：「昔曹劉殆文章之聖，陸謝爲體貳之才，銳精研思，千百年中而不聞宮商之辨，四聲之論。」他雖不贊成聲病之說，然而他以宮商與四聲對舉而言，卻正說明了「聲」「病」與「韻」「和」的問題。叶韻取其同聲相應，擿辭取其異音相從，能如是纔盡音律之能事。（參閱中國文學批評史上册一四四——五面）所以聲病與韻和，實是同一事物之異稱。不過一從條目言，故說得具體；一從原理言，故較爲抽象而已；又一從消極言，故稱之爲病；一從積極言，故稱之爲和而已。文鏡祕府論論病於鶴膝病下引沈約（一誤作王）東陽著辭云：「若得其會者則脣吻流易；失其要者則喉舌蹇難。」這幾句話，不便是對於「和」的詮釋嗎？馮班鈍吟雜錄說得更好：「沈侯云：『一簡之內音韻盡殊，兩句之中輕重悉異。』詳此則八病俱去，亦不在曲折分其名目也。」則可知只須異音相從，便不必拘泥於「病」的名目；而能夠避免了諸種病犯，當然也便做到了「和」的境地。

三　關於韻的四聲

近人每謂「上古之時音韻重濁，無四聲之分，故叶韻未區平仄，……至齊梁之間始有四聲之說。」（劉師培中國文學教科書）實則四聲雖定於永明，而不必永明以前定無此分

別。鄒漢勛五均論（上）謂「陰陽上去入可約爲三音」，則是四聲以前原有三聲。這固然只是彼一家之言，未爲定論。然而韓非外儲說已有徐呼疾呼之語，淮南高誘注有緩氣急氣之分，公羊何休注亦有長言短言之別，則是昔人發音審調，原有分別。所以李登聲類呂靜韻集並爲韻書之祖。因知陳寅恪先生謂四聲由於摹擬轉讀佛經之三聲，亦只四聲成立之最近的原因。而且，就古詩通韻之例而言，不僅是平上去三聲的關係。如關雎之「芼」「樂」則去入爲韻，行露之「家」與「角」「屋」「獄」「足」則平入爲韻，谷風之「慉」「讐」「售」「鞠」「覆」「育」「毒」則平去入通韻，鴟鴞之「子」「室」則上入爲韻，顧炎武音論之論江左之文，謂「自梁天監以前多以去入二聲同用」。則知入聲原與三聲通叶，而轉讀佛經之三聲，影響到四聲問題者，也不過是一部分的原因了。由前一義言，則是永明以前已有聲調的分別；由後一義言，則是當時之四聲問題，原亦是語音中所固有。孔廣森詩聲類謂「入聲創自江左非中原舊韻」固不盡然，要之最初帶有塞聲隨「複輔音」的入聲已有大部分蛻變爲平上去三聲，則是事實。蓋四聲之分別，雖有賴於專門學者之研析審辨，然而最重要的條件，也必是當時的語音已有或本有這些標準。當時或以前的語音已有這些分別的標準，然而始終只聽到一些抽象的「一宮一商」之論，或空泛的「音聲迭代」之說。始終不曾走上人爲的音律，以平上去入四聲

制韻者，那又是什麽關係呢？難道僅僅是上文所說的非韻文與韻文底關係，語言的音節與文字的音節底關係嗎？我們更須知四聲之應用於文辭韻脚的方面，實在另有其特殊的需要。這特殊的需要，便是所謂吟誦的關係。吟誦，則與歌的音節顯有不同，而用韻也更有分別。自詩不歌而誦之後，卽逐漸離開了歌的音節，而偏向到吟的音節。於是，長短句的體製覺得不甚適合了；於是對於韻的分析也不得不嚴了。此意，在顧炎武音論，江永古韻標準例言中均曾說過：顧氏謂「古之爲詩者主乎音者也；江左諸公之爲詩，主乎文者也。文者一定而難移；音者無方而易轉。」他所謂音，卽是歌的音節；所謂「文」，卽是吟的音節。吟的韻須分析得嚴，故一定難移；歌的韻可隨曲諧適，故無方易轉。所以江氏謂「如後人詩餘歌曲，正以雜用四聲爲節奏，詩歌何獨不然。」所以在四聲分別既已明晰之後，而詞曲用韻猶可平仄互叶，則可推知四聲分別以前，儘管在語音方面已有聲調之殊，而詩歌用韻，卻並不欲其分別之嚴。所以當時四聲之分，雖是音韻學上的事情，而永明體卻利用之以定其人爲的音律者，正因其重在吟的音節之故。楊愼之解「韻」「和」，乃謂「宋詞元曲皆於仄聲用和音以叶平韻，蓋以平聲爲一類，而上去入三聲附之。如『東』『董』是和，『東』『中』是韻也。」此則未免近於曲說了。

所以我以爲如明自然的音調與人爲的音律之分別，則陸厥與沈約之爭論可免；如明

語言的音節與文字的音節之分別，則鍾嶸與沈約之爭論也可免；如明歌的音節與吟的音節之分別，則甄琛與沈約之爭論，更可不煩言而自喻。

四 關於和的八病

何以要注意到和的問題呢？蓋永明體與古體不同之最顯明的一點，卽在於篇幅的簡短。這在王闓運八代詩選所定的新體詩很可以看出。由於篇幅之短所以不能講氣勢，不需要自然的音調，也不適於語言的音節。所以有許多在古詩不成問題者，在永明體便成爲問題。我們只看杜甫的北征詩「靡靡踰阡陌，人煙渺蕭瑟」，及「經年至茆屋，妻子衣百結」，「老夫情懷惡，嘔泄臥數日」，「那無囊中帛，救汝寒凜慄」諸句，句末均用入聲；又如彭衙行「憶昔避賊初，北走經險艱」，「參差谷鳥吟，不見遊子還」，「遂令所坐堂，安居奉我懽」諸句，句末均用平聲。這都是八病中間最忌的上尾病，而在明白四聲分別的唐人，其做古詩猶且如此，則永明以前更不必論了。蓋篇幅闊大，氣勢灝瀚，則如長江黃河泥沙俱下，縱有病犯，不足爲疵。若令短篇如此，便能令聲調不響，氣體卑弱；因爲小溪小澗中，只宜清澈見底，渾濁便生厭了。所以講到和的問題，我們更須分別長篇的音節和短篇的音節之不同。

王通中說天地篇之稱李伯藥說詩，已有「上陳應劉，下述沈謝，四聲八病，剛柔清濁，各有端序」之語。阮逸注謂：「四聲韻起自沈約，八病未詳。」而嚴羽滄浪詩話論詩體亦有四聲八病之目。其自注云：「四聲設於周顒，八病嚴於沈約。」此二說正相反背，一以爲沈約創四聲而不言八病，一以爲沈約嚴八病而未定四聲。實則四聲八病，在唐人舊說中均以爲是沈約所定。盧照鄰南陽公集序云：「八病爰起，沈隱侯永作拘囚；四聲未分，梁武帝長爲聾俗。」皎然詩式亦云：「沈休文酷裁八病，碎用四聲。」這都是唐人舊說。然而近人每疑八病非沈約所定，則以(1)南史陸厥傳只舉了四種並未全舉。(2)沈約於四聲有譜而八病無說，所以後人解釋，遂多傅會，實則陸厥傳所舉四種，本是八病中最重要的四病。其餘四病，文鏡祕府論本已說過：「但須知之，不必須避。」則當然可以不舉，並不是原無其目。而且沈約雖不曾解釋八病，然而卻講到八體。其答甄琛書云：「作五言詩者，善用四聲，則諷詠而流靡；能達八體，則陸離而華潔。」而魏常景四聲讚亦有「四聲發彩，八體含章」之語。（均見文鏡祕府論引）則知八病之稱或者原名八體。觀南史陸厥傳，「有平頭上尾蜂腰鶴膝」一語，於「平頭」諸名上冠一「有」字，則似乎與其稱之爲病，還不如稱之爲體。或者八體八病當時本有此異稱，而後人以好講病犯，遂只知八病而罕言八體了。

不過八病雖定於沈約，而後人對於八病之解釋實太混亂。所以對此問題實在値得考究。不過對此問題，必須認淸楚這是永明體的聲律。永明體的聲律是古詩轉變到律詩的樞紐。所以在他前，不能以古詩的音節來解釋永明體；在他後，也不能以律體的音節來傳會永明體。可是，我們假使一檢討昔人的詮釋八病，便覺得不是移前以古詩的音節來解釋，便是移後以律體的音節去傳會。對於永明體的聲律似乎總覺得隔一層。

周春杜詩雙聲疊韻譜中解釋沈約宋書謝靈運傳論關於音律的主張，以爲雙聲疊韻的配合對偶，卽是和的問題。於是謂「宮羽相變者，指母而言，卽雙聲也；低昂互節者，指韻而言，卽四聲也。若前有浮聲者，謂前有雙聲疊韻也；則後須切響者，謂下句再有雙聲疊韻以配之也。一簡之內音韻盡殊者，謂雙聲疊韻對偶變換也；兩句之中輕重悉異者，謂平上去入四聲調諧也。」殊不知詩中之用雙聲疊韻，說得早些，則三百篇與楚辭固已有之；說得後些，則杜甫近體律詩中亦屢屢用之。何足以見永明體音律之特質。至如時人之雙聲語與王融諸人之雙聲疊韻詩，則屬一時游戲之作，正與後世皮日休陸龜蒙唱和之作同例。所以選和之宜避雙聲疊韻，正是當時永明體應有的條件。永明體之考究聲律，固不必避雙聲疊韻的連語，但除連語之外，則凡同聲同韻者正以避去爲宜。避去之，纔是所謂「音韻盡殊」。（見中國文學批評史上册一四七面）蓋這是雙聲疊韻之間用雜

用，是隔字，是雜句，是所謂「雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必暌」者。所以永明體的音律欲避雙聲疊韻者以此。我嘗以為詩經楚辭之用雙聲疊韻妙合自然，純屬天籟。杜律之用雙聲疊韻，以病對病，因難見巧，則是人籟，至於永明體則既不能利用語言中的雙聲疊韻重複累用 以成一片宮商，而同時律體未定，當然更不能以病對病，以巧為運用文字上的雙聲疊韻之組合。所以雙疊在永明體的五字十字之中實在是病，實在是應當避忌的。錢大昕潛研堂文集中說得好：「漢代詞賦家好用雙聲疊韻，如『滭浡滵汩，偪側泌瀄』『蜚纖垂髾』『翕呷萃蔡』『紆餘委蛇』之等等連篇累牘，讀者聱牙。故周沈矯其失，欲令一句之中平側相間耳。」（見音韻答問卷十五）此說最為通達。雙聲疊韻底過度濫用，真足為行文之吃。何況這是文字的音節，何況這是吟的音節，何況這更是五字十字的音節呢！

周氏之弊，在以古詩之音節解永明體之聲律。至此外諸家所言，自日人遍照金剛之文鏡祕府論文筆眼心鈔，偽託魏文帝之詩格以及李淑之詩苑類格，偽託梅聖俞之續金針詩格，下逮魏慶之之詩人玉屑，王世貞之藝苑卮言及近人劉大白之舊詩新話等等，有些固是保存舊說，但有些卻不免泥於律體妄作揣測。所以歧解紛紜，莫衷一是。至清代吳鎮所著之八病說（載松花庵合集中）索性「專以繩律」，則更與永明體之聲律不生關係。此

等解釋既不盡可靠，卽有批評也不得要領。因爲他們大半是站在律體的立場言的。

然則怎樣站在永明體的立場以考究八病呢？這有幾點應當注意。

第一點，我們且慢批評，不要管八病是不是弊法，是不是拘滯，或是不是謬妄，以及是病不是病。無論如何，（1）先得承認這是永明體的音律。若由古詩或律詩的音律言之，則八病也許是弊法，是拘滯，是謬妄，或者根本不是病，而在永明體的音律言之，卻不妨有這些不甚合理的弊法。（2）更得承認這是利用文字之單音與孤立所形成的音律，這是文字的音律之第一步的考究，這是律體未定以前的音律說。因此，縱使拘滯或謬妄，也有可以原諒的地方。我們考究八病，不是批評八病，也不是爲八病辯護，我們只想說明「古」「律」之間的一段音律的問題。

然則沈約自己的詩何以多不合八病的規定呢？於是第二點更須注意：（1）當時的詩有新體舊體二種，沈約所撰，有時做舊體有時做新體，若本他所做的舊體詩而核以新定的音律，當然有合有不合。所以我們必得如王闓運八代詩選之分別古詩與新體詩才能了解永明體的音律。（2）新體初起尙未確定，偶有出入原不足怪，這和唐人律詩一樣，卽在沈宋以後，也有不完全遵用者。卽如四聲問題，確爲後人所採用，而顧炎武音論猶謂天監以前，永明以後，去入仍有混用的地方。則可知泥於八病之解釋以核沈約諸人之

作，本來亦有未必盡合的地方。(3)何況八病之中有輕有重，其避忌有嚴有不嚴，其應當避忌之處也有急有緩，若以不必定避之病，議沈約矛盾自陷之失，也何得謂平！(4)沈約所作本有早年晚年之別，當時的新體詩，正在試驗期間，其體屢變，直至永明之際方纔漸趨固定。所以甄琛以其少時文詠犯聲處以詰難之，(見文鏡祕府論四聲論)本屬不甚公道。因此，卽就沈約的新體詩而言，也應一一考其是否在永明體成立以後之作，至少也應根據鈴木虎雄的沈休文年譜，擇其考定諸詩而屬新體者，纔可以八病繩之，否則無論如何詰難，如何懷疑，沈約也不任其咎的。我們知道天監以前去入之辨未嚴，卻下以此懷疑到沈約的四聲之論。何獨於八病而疑之！

最後講到第三點，卽是八病的性質問題。竊以爲(1)八病應分四組。平頭上尾爲一組，蜂腰鶴膝爲一組，大韻小韻爲一組，旁紐正紐又爲一組。平頭上尾是同聲之病，蜂腰鶴膝是同調之病，大韻小韻是同韻之病，旁紐正紐是同紐之病。細目有八，大別則四，這在我的文學批評史中也已說過。假使不認清這四組的分法，對於其他諸病，尙無困難，對於解釋蜂腰鶴膝便容易錯誤了。(2)於四組之中更應分爲二類。卽平頭上尾蜂腰鶴膝是就兩句的音節言的；(蜂腰鶴膝雖不一定是兩句的音節，但決不能說僅是「五字內之疵，兩句中則非巨疚」，所以與韻紐四病的性質不同。)大韻小韻旁紐正紐是就一句

的音節言的。以其就一句的音節而言，所以在兩句中便比較寬些，不爲病累。因此，可知南史陸厥傳所以只舉平頭上尾蜂腰鶴膝四種之故。因此，也可知文鏡祕府論所以謂大韻小韻旁紐正紐四病但須知之，不必須避之故，文鏡祕府論引劉氏說云：「韻紐四病皆五字內之疵，兩句中則非巨疾。」此眞一針見血之談。據儲皖峰先生言劉氏卽劉善經，則劉氏爲隋時人，所言當有據。所以如本此說以讀沈約宋書謝靈運傳論中「一簡之中音韻盡殊，兩句之內輕重悉異」二語，與南史陸厥傳中「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同」二語，則可知「音韻」二字，眞應當如鄒漢勛五韻論所講，謂爲紐與韻的問題，而這紐與韻的問題眞只是一句內的問題。同時，更可知角徵二字也應如五韻論所解，以商角爲陰陽平，徵羽爲去入，各爲一類，而輕重二字也應如蔡寬夫仇兆鰲諸人之說以清濁平仄當之。而這角徵輕重之不同，又是兩句內的問題。

五　論平頭上尾

平頭上尾是指兩句五言詩句頭句尾同聲之病，此二病，自來解釋者大致不誤，不過小有出入。

論「平頭」，有與聲律無關者，爲徐文弼詩法度鍼之又一說。他以「四句疊用四物

與四古人在句首者亦是平頭。」此只是修辭用事之例，可置不論。其就音律言而限制過嚴者，或以爲句首二字並是平聲，（僞託魏文帝詩格）或以爲句首第一字同聲韻，（沈道寬六義郛郭）或以爲句首二字同聲同韻兼防正紐，（吳鎭八病說）均爲未得要領。文鏡祕府論謂「第一字不得與第六字同聲，第二字不得與第七字同聲。同聲者不得同平上去入四聲。」此說較古，也較近理，所以後人解釋大率遵用。此說即爲律體調協平仄的濫觴。所以永明體於此病猶不完全遵守，而律體既定之後此病也當然能免了。文鏡祕府論引或曰云：「上句第一字與下句第一字同平聲不爲病，同上去入聲一字即病。上句第二字與下句第二字同聲，無問平上去入皆是巨病。」又引沈氏云：「第一第二字不宜與第六第七字同聲，若能參差用之則可矣。謂第一與第七第二與第六同聲，如『秋月』『白雲』之類即高。」此類解釋，都是在律體既行之後。

論上尾病，亦有與聲律無關者，如詩法度鍼以杜甫秋興詩「降王母」「滿函關」「開宮扇」「識聖顏」爲犯上尾便是。此外如史通以梁武「得既自我，失亦自我」二語爲犯上尾，則似指複字，亦可不論。大抵上尾之病比較最嚴，故諸家歧說亦最少。自文鏡祕府論以後諸書，都以爲是「第五字與第十字同聲爲犯上尾，惟連韻者非病。」而齊梁以來之詩亦罕有犯此病者。待到律體既定則更無犯之之理。沈約所謂前有浮聲則後須切

響，當卽指此。鄒漢勛五韻論解南史陸厥傳「兩句之內角徵不同」二語，謂「猶言兩句任句之字一平一仄耳。」大體不誤，然尙有可商者二事：(1)此文所稱兩句之內的角徵不同並不專指上尾之病；(2)卽就上尾而言，永明體之浮聲切響，也不必定指平仄。蓋永明體避上尾之病不必平仄相間，也有以上去入三聲相間者。卽以唐人古詩爲例也可見其如此。這也是永明體與律體不同的地方，而後來律體之硏順聲勢調協平側卻正從此出。

此二病與律調最有關係，所以史通雜說言：「自梁室云季，雕蟲道長，平頭上尾，尤忌於時。」

六　論蜂腰鶴膝

蜂腰鶴膝二病，異解最多。其解釋得最模糊者爲楊萬里誠齋詩話與沈道寬六義郛郭之說。楊氏謂：「何謂蜂腰鶴膝？曰『詞源倒流三峽水，筆陣橫掃千人軍』，『無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來』。前一聯蜂腰，後一聯鶴膝也。」沈氏謂「蜂腰鶴膝，故言最忌，生菜食單生食。」此二說未知其所本，也不知其所指，可置不論。其最普通的解釋，謂第二字與第五字同聲爲蜂腰，第五字與第十五字同聲爲鶴膝。這是文鏡祕府論以後諸書共同的解釋。然而此說卻不甚可信。(1)與蜂腰鶴膝的名稱不甚有關係，(2)

永明體的聲律只就兩句而言，此卻論及三句。(3)劉大白謂蜂腰病仄聲可免，平聲卻無從避免，而平平仄仄平的句子，便不能有了。(舊詩新話八病正誤條)他雖泥於律體言之，然而蜂腰病也眞有這種未能自圓其說的缺點。文鏡祕府論引或曰云：「蜂腰，第二字與第五字同去上入皆是病，平聲非病。」蓋卽就律體而曲爲之解者。(4)卽就律體而論，唐人詩犯此蜂腰病者已是很多。如吳鎮八病說所舉諸例，已可知第二第五字之同聲卽在律體也非病犯。

劉大白舊詩新話知舊解之誤，於是以爲蜂腰是指第三字與第八字同聲的病，鶴膝是指第四字與第九字同聲的病。此說固合於腰膝二字的地位，然於古無據，不免近於臆測，假使也如劉氏所用的方法以律體言之，便不能有「仄仄仄平平，平平仄仄平」的句子了。而且永明體的音律，猶不重在黏對。如沈約冬節後至丞相第詣世子車中作一詩「廉公失權勢，門館有虛盈；貴賤猶如此，況乃曲池平。」此詩，王闓運編入新體詩，據鈴木虎雄沈休文年譜亦定在永明體既定之後。而四句中「權」「虛」「如」「池」四字全屬平聲，故知劉氏所言亦不合事實。

此外，只有蔡寬夫詩話所言，似較近理。蔡氏謂「所謂蜂腰鶴膝者蓋又出於雙聲之變。若五字首尾皆濁音，而中一字淸，卽爲蜂腰，首尾皆淸音而中一字濁，卽爲鶴

膝。」此說未知其所本，然其以字之清濁解蜂腰鶴膝，竊以爲與當時聲律之論最爲近是。理由有三：(1)蜂腰鶴膝之義，當是指兩頭粗中央細者爲蜂腰，兩頭細中央粗者爲鶴膝，並不是指腰與膝的地位，所以劉大白以五言詩每句之第三第四字當之，未必能合。(2)蜂腰鶴膝，正以別爲一組而又僅僅是兩頭粗細的分別，所以極易混淆。文鏡祕府論引沈氏說云：「人或謂鶴膝爲蜂腰，蜂腰爲鶴膝，疑未辨。」假使果如昔人所說爲第二第五字或第五第十五字的關係則極易辨別，又何致誤之有！(3)鍾嶸詩品序言「蜂腰鶴膝，閭里已具。」這是聲病初起時人說的，是關於蜂腰鶴膝最早的議論。假使蜂腰鶴膝眞是避忌第二字與第五字的同聲、第五字與第十五字的同聲，則何能謂爲閭里已具！所以根據上述理由，覺得只有蔡寬夫說較爲近是。因爲辨別聲音之清濁輕重則歌謠諺語中卻自有調協之法。此外，如胡震亨唐音癸籤沿之以第二字與第四字同聲爲蜂腰，李宗文律詩四辨引安溪說及鍾秀觀我生齋詩話均以孤平孤仄四平字夾一仄或四仄夾一平爲蜂腰，句末用三仄三平爲鶴膝，此與蔡說雖微有差異，然而都有共同之點，卽重在平仄四聲配合的問題。所以亦可作爲旁證。

蔡說比較近理，已如上述。然則蔡氏所謂清濁究竟何指，亦不可不一言。蔡寬夫詩話又云：「四聲中又別其清濁以爲雙聲，一韻者以爲疊韻，蓋以輕重爲清濁爾，所謂前有

浮聲則後有切響者是也。」根據此節，則知蔡氏所謂清濁，卽是輕重。於是進一步再追究蔡氏所謂輕重又何指？關於這大概不外二種解釋。一是等韻學上之所謂清濁輕重，一是所謂平仄。在以前，固然沒有很顯明的以等韻上之清濁輕重，去解釋蜂腰鶴膝，去說明蔡氏對於蜂腰鶴膝的解釋。然而文筆眼心鈔中調聲一節以「莊」爲全輕，「霜」爲輕中重，「瘡」爲重中輕，「牀」爲全重，（文鏡祕府論同）並謂「若五字並輕則脫略無所止泊處，若五字並重則文章暗濁。事須輕重相間，仍須以聲律之。」則似乎蔡氏所謂清濁輕重，也未嘗不可以等韻上之清濁輕重解之。或者永明體重在「輕重相間」，而律體則重在「以聲律之」。待到後來既用平仄調諧，「以聲律之」，則「輕重相間」的問題當然也不復重要了。所以我以爲卽以等韻之清濁輕重解釋蔡氏之蜂腰鶴膝說，也未嘗不可。

除此之外，更有以平仄爲清濁者。此說見於仇兆鰲杜詩詳註。他舉例以說明之云：「今案張衡詩『邂逅承際會』，是以濁夾清，爲蜂腰也。如傅玄詩『徽音冠青雲』，是以清夾濁，爲鶴膝也。」此說，周春以爲不合，實則由於周氏泥等韻之所謂清濁而不知清濁可指平仄之故。竊以爲蔡氏旣以輕重爲清濁，則其義當卽同於沈約之所謂輕重。關於沈約輕重之說究竟何指，固不可考，然而自來音韻學者卻往往以輕重代平側。顧炎武音論

云：「五方之音有遲疾輕重之不同，……其重其疾則爲入爲去爲上，其輕其遲則爲平。」錢大昕潛研堂集音韻答問云：「古無平上去入之名，若音之輕重緩急，則自有文字以來，固區以別矣。……大率輕重相間，則平側之理已具。緩而輕者平與上也，重而急者去與入也。雖今昔之音不必盡同，而長吟密詠之餘自然有別。」是則以平側爲輕重也未嘗無據，而蔡氏之所謂輕重，也可看作同於沈約之所謂輕重。

因此，可以再進一步討論音之輕重與蜂腰鶴膝的關係，大抵沈約所謂「音韻」「輕重」與劉勰所謂「聲有飛沈，響有雙疊」正是同實異名。輕重即飛沈的問題，音韻又雙疊之異稱。多用輕音，則劉勰所謂「飛則聲颺不還」，多用重音，則劉勰所謂「沈則響發而斷」。這正是蜂腰鶴膝所以宜避的理由。所以我以爲蔡氏輕重之說無論以平側或非平側解之，說均可通。要之斷不是第二字與第五字或第五字與第十五字同聲的關係。

鄒漢勛五韻論云：「約等爲文皆用宮商者，總言其詩文皆以平仄耳。……宮者，三仄之首，（鄒氏以上爲宮聲）商者，二平之首。（鄒氏於平分陰陽聲）宮商猶云平仄；爲文皆用宮商，猶言爲文皆用平仄焉爾。」黃侃文心雕龍札記云：「飛謂平清，沈謂仄濁。……一句純用仄濁，或一句純用平清，則讀時亦不便，所謂沈則響發而斷，飛則聲颺不還也。」這都以平側之說解永明體的音律。蓋平側之稱雖起於後世，而平側問題之提出則

在於當時，殷璠河嶽英靈集序謂：「至如曹劉詩多直致，語少切對，或五字並側，或十字俱平，而逸韻終存。」此爲平側二字始見引用之例。所謂五字並側十字俱平正由不諳蜂腰鶴膝之故。或者輕淸重濁，是南朝所用之術語，待到四聲之論既定，於是對於平而言側，遂有所謂平側之稱。平側之實已爲當時所固有，調協平側之法也本爲時人所習知，所以鍾嶸謂：「蜂腰鶴膝閭里已具。」蔡氏說明了蜂腰鶴膝的分別，鄒黃諸氏又說明了平側與永明體音律的關係，則知仇兆鰲之以平側解蔡說也不爲無據了。待到律體的黏綴規律既已確定，則蜂腰鶴膝之病又當然可以避免了。

七　論大韻小韻旁紐正紐

韻紐四病，是一句中的病，所以在永明體不爲巨病而在律體則以病對病，轉成聲美，也更不是病。此四病比較易明，歧解亦較少。鄒漢勛五韻論解釋沈約「音韻悉異」之語，謂「音目同紐，韻謂同類。言五字詩一句之中非正用重言連語，不得復用同韻同音之字，犯之卽爲病。」這可以算是這四病的總原則。

馮班鈍吟雜錄云：「大韻小韻似論取韻之病，大小之義所未詳也。」取韻二字若易爲「用韻」則大小就有分別。蓋大韻係指與押韻之字同韻之病，小韻則是除韻以外而有

迭相犯者。這是他的分別。至於定得更嚴一些，則有時限定地位，如文筆眼心鈔之以「五字中二五用同韻字名觸絕病，一三用同音字名傷音病，是謂小韻。」杜詩詳註之以上句第一字與下句第一字同韻為大韻，上句第四字（四原作一）與下句第一字同韻相犯為小韻。此二說一就五字言，一就十字言，均有一定位置，比較嚴密。

傍紐正紐完全是聲的問題，不過於此也有數種歧解：（1）以為完全是雙聲的問題，早一些的如沈道寬之六義郛郭，謂「正紐如用『公』字為韻，二句中不得用『江』『幾』『居』『均』等字，旁紐如用『公』字為韻，不得用『羌』『強』『欺』『奇』『卿』『鯨』『邱』『求』等字。」近一些的，如劉大白舊詩新話云：「正紐就是正雙聲，例如『關關雎鳩』，關鳩兩字同屬見紐；旁紐就是準雙聲，例如『君子好逑』，君是見紐，逑是羣紐，同屬淺喉音；又如『胡然而天也，胡然而帝也』，天是透紐，帝是端紐，同屬舌頭音。」此二說，一指與韻同聲者言，一指十字中任何字之同聲，雖稍有出入，然似乎均就三十六字母確定以後的情形而言。在字母未定以前，恐所謂旁紐正紐，未必如沈劉二氏所解。（2）以為完全是雙聲而兼韻的問題。如仇兆鰲杜詩詳註云：「所謂正紐者，如『溪』『起』『憩』三字為一紐，上句有溪字，下句再用憩字。如庾闡詩『朝濟清溪峰，夕憩五龍泉』，是正紐也。所謂旁紐者，如『長』『梁』同韻，長上聲為丈，

上句用丈字，下句首用梁字，是亦相犯。詩云：『丈夫且安坐，梁塵將欲起。』此旁紐也。」案此說較爲近是。封演聞見記云：「周顒好爲體語，因此切字皆有紐，紐有平上去入之異。」正以紐兼指韻，故有平上去入之異。九經字樣云：「紐以四聲」，孫愐唐韻序後論云：「切韻者本乎四聲紐以雙聲疊韻。」是則舊說對於紐皆兼聲與韻而言，故馮班鈍吟雜錄以正紐爲四聲相紐。因此，可知正紐斷不是正雙聲。至於旁紐，則如仇氏所解，亦足備一說。文鏡祕府論引劉氏說云：「其旁紐者，若五字中已有『任』字，其四字不得復用『錦』『禁』『急』『飲』『蔭』『邑』等字，以其一紐之中有『金』『音』等字與『任』同韻故也。」此即爲仇說所本。不過以此爲病，恐避不勝避。所以文鏡祕府論詩人玉屑諸書，均以雙聲爲傍紐。傍紐本異於正紐，所以不必更有四聲的關係。馮班鈍吟雜錄云：「郭忠恕佩觿云『雕弓之爲敦弓，則又依乎傍紐。』按徵音四字端透定泥，敦字屬元韻端母，雕字屬蕭韻端母，則是旁紐者雙聲字也。」此卻找到了昔人所謂旁紐的根據，所以較爲可靠。後人不得其解，於是杜詩詳註詩法度鍼諸書，均於八病之外更附雙聲疊韻二病，便不免近於蛇足了。(3)更有以爲雙聲與四聲均有正紐旁紐者。此則是周春杜詩雙聲疊韻譜之說。周氏議馮班之失謂：「三十六字母有正紐旁紐，平上去入四聲亦有正紐旁紐。字母之正紐旁紐，如『隆』『閭』爲正，『宮』『居』爲旁是

也，四聲之正紐旁紐，如『眞』『軫』『震』『質』爲正；『之』『止』『至』『質』爲旁是也。—此說也未嘗不可通。然而只是後世音韻學家之見，當時人何嘗知道見母之有一部分將分化而爲舌面音「ㄍ」「ㄐ」二音，何嘗知道陰陽聲之對轉全以入聲爲樞紐，而有所謂二平一入之例。所以此說與永明體之八病亦無關。

八　永明體與律體

上所論證只足以說明永明體與古體之不同，究竟永明體與律體的音節，又有何關係呢？當然，這也是很重要的問題。自永明體之聲病不明，於是古體與律體中間一段的聲調問題便沒有法則說明。（關於律體之組成當別爲文論之）昔人有以合齊梁體爲格詩者，趙執信聲調譜甚至誤從白集標題，創爲「半格詩」之目，可知此問題久不爲人注意。

大抵由聲調以區別永明與律體，也有幾點可以看出他的不同。

(1)永明體所注意的只是一句兩句中間的音律，還沒有注意到通篇的音律。沈約宋書謝靈運傳論云：「兩句之中輕重悉異」，其答陸厥書亦云：「十字之中顚倒相配」，可知他們所注重的，至多不過兩句，不過十字。因其如此，所以律體講到黏，而永明體不講黏。黏是兩聯中間的關係，不是兩句中間的關係。惟其重在黏，所以能夠硏順聲

勢。所以律體的句數有定而永明體的篇幅雖短，句數卻無定。因爲律體的句數的黏綴來的。崔文煥聲調四譜云：

何謂律體？此格定於沈宋，實沿於齊梁以來，八句四韻，屹爲定式，至今不易。蓋律者法也，偶也，有法則不可亂，有偶則不可孤，而名因之以生。大抵起於平仄定式之後。蓋定式仄起平起二聯四句盡之矣。雖至百韻不能少易。故四句全備而後成篇，名曰絕句，爲一體。蓋詩之小成，言平仄之式單備也。因而重之，則成八句，每聯兩用，皆有偶而成篇，名曰律詩，爲一體。蓋詩之大成，言平仄之雙備，而各得其偶，非孤行之可比也。過此以往，則多寡隨人，無定聯亦無定數，則統爲長律而已，此又絕律之定式也。或問四句既單備矣，何以又必雙備？曰：此所以申黏法也。三二句之黏明矣，而五四之黏則實以首句黏四句，故必八句雙備而後黏法乃大備也。此所以定爲四韻也。

律體黏法既如上述，那麼(2)律體何以會注意到黏的問題呢？則又以律體的音節注意到音步的關係。永明體的音律只想到「音韻盡殊」，只想到「輕重悉異」，所以兩句之中要分別平仄與四聲，一句之中又要避免雙聲與疊韻，他只要求其異，重在異的配合，所以不會注意到音步的問題。至於律體則吟的技巧更進，斯聲調的考究益密，於是很自

然的再於五字之中分出音步，成爲二二一的音節；於是他的配合，便不必求其異，而可以使之同。沈約說過：「十字之中顚倒相配，字不過十，巧歷已不能盡。」眞的，假使只重在異的方面，則顚倒相配，眞是巧歷所不能盡的。我們須知這巧歷所不能盡的音律，正是永明體的音律所以失敗之致命傷。因爲如此辦法，決不會定出音律來的。所以關於一般八病的解釋，固然近於繁瑣，然亦須知永明體的音律本是繁瑣的緣故。

於是(3)再進一步，要問到律體的音律何以會注意到音步的關係呢？那我們更須知道永明體的音律是重在四聲。這是沈約所矜爲獨得之祕的。至於律體的音律則全重在平仄的關係。重在平仄，則不必定嚴四聲，至於韻紐四病則更不足論了。所以待到律體以平仄爲音步的變化，於是二音相承自然成對，平頭上尾蜂腰鶴膝四病不必避而自避。這是省繁就簡，所以有律可循。於是消極方面使繁瑣的問題都不成問題，積極方面遂悟到黏綴的關係。

至於(4)尋根究柢，再問何以律體會悟到以平側爲音步的變化呢？那也不難明白。平側問題，本也是時人共知的問題，不過因於四聲之說方起，所以大家比較更重在四聲的研析而已。實則沈約固已說過：「至于先士茂製，諷高歷賞，子建函京之作，仲宣灞岸之篇，子荊零雨之章，正長朔風之句，並直舉胸情，非傍詩史，正以音律調韻，取高

前式。」他所舉的佳句，正是全近律調。可知這種律調的形成，也本由自然的無意的演變。胡應麟詩藪卷四所舉齊梁陳隋似唐律之句，固然可說是永明體的影響。陳僅竹林答問再追溯到魏晉以後近唐律之句，也正是沈約所舉諸例之推廣。阮元說：「休文所矜為覯獲者，謂漢魏之音韻乃暗合於無心，休文之音韻。乃多出於意匠也。」（文韻說）這是指永明體言。我們也可以說，沈宋以前之詩句，其近於平仄調協者乃暗合於無心，而沈宋以後之作則多出於意匠也。竹林答問說得好：「沈約八病大半為驅古變律之用，今古律已劃然，正無需於此。」明白這些，然後知八病之說正不能以古體或律體繩之，正亦不能以非病議之。

從永明體到律體

一

近年來，國內新詩界比較注意到音節的問題，鮮明的主張和熱烈的討論時常可以見到。這對於將來新詩音律的規定，究竟有無關係，又此種音律說對於新詩的前途將生怎樣的影響，現時固然不能預測。但是，既有人提出這些問題，則將來新詩之逐漸走上趨重音節的路或是當然的事實。本文所論，即在指出歷史上自從提出音律問題之後，如何規定律體的經過。「椎輪爲大輅之始，大輅寧有椎輪之質；增冰爲積水所成，積水曾微增冰之凜。」文學史上踵事增華，變本加厲的情形，蕭統在文選序中早已說明過了。

永明體的提倡聲律問題，在文學史上確是值得注意的事實。在沈約以前，並不是沒有人提出五音四聲的問題，但是這，只是聲韻學上的問題，與文學之音律無關；也不是沒有人提出詩賦中音節的問題，但是這，也只能明其然而不能言其所以然：易言之，只成抽象的理論而不能作具體的說明。所以司馬相如陸機范曄謝莊諸人之音律說，雖有眞

有僞有存有佚，要之都不足以制定一種比較具體的音律。沈約諸人在文學史上的重要，卽在能利用當時字音研究的結果，以爲詩律的規定。於是以平上去入四聲制韻，而同聲相應者益見明晰；以平頭上尾蜂腰鶴膝諸目示病。而異音相從者，至少也有消極的規律可以遵循。阮元文韻說云：「休文所矜爲剏獲者，謂漢魏之音韻乃暗合於無心，休文之音韻乃多出於意匠也。」一出無心，一出意匠，這卽是從古詩到永明體的分別。

我們現在先簡單地說明永明體所提出的問題，然後可以知道律體的演成，是如何從永明體蛻變得來。

永明體所提出的問題，不外韻與和兩部分。韻卽四聲，和同八病。韻是積極的條件，和是消極的條件。因爲是積極的條件，所以劉勰說「韻氣一定故餘聲易遣」；因爲和是消極的條件，所以劉勰說：「和體抑揚故遺響難契」。又因爲韻是積極的條件，所以四聲旣分，後世奉爲準繩，卽進爲律體，也不能有所變更。因爲和是消極的條件，所以仍沒有一定的規律。因知劉勰所謂「屬筆易巧，選和至難，綴詞難精，而作韻甚易」者，當着眼在這一方面，然後知其所由難易的所在。

因此，我們可以說從永明體到律體中間的聲律問題，也不過着重在「和」的問題而已。易言之，卽是「和」的問題，從消極的條件，進爲積極的條件而已。

我們現在先泛泛指定和的問題中所應當包含的問題。和的問題，應當着重在兩部分：一是通篇的和，我們稱之爲「諧」，一是一聯的和，即音偶的和，我們稱之爲「叶」。「叶」的問題，在沈約諸人只提出「宮羽相變，低昂舛節」的原則；由此原則，只指出「五字之中音韻悉異，兩句之內角徵不同」的籠統的方法；由此方法，只規定「平頭」「上尾」「蜂腰」「鶴膝」等消極的條件，所以尚有待於補苴。「諧」的問題，則沈約諸人根本不曾注意到，所以律體的完成，即是音律上「諧」的問題推演的結果。

二

現在先論叶的問題。由叶的問題言，永明體與律體所注重者，各不相同。永明體所謂「宮羽相變，低昂舛節」者，固然包括平仄的問題，然而不全是平仄的問題。——至少，猶有四聲的關係。沈約說過「十字之中顚倒相配，字不過十，巧歷已不能盡」，假使重在平仄問題，則至簡至易，何致如此！於此，我們更須知道劉勰之所謂「韻」「和」可有兩種解釋：一是指每一字的韻和而言，一是指每一聯或一首的韻和而言。上文所謂韻是積極的條件，和是消極的條件者，是指每一聯或一首的韻和而言，假使我們就每一字的韻和而言，則韻主音尾，和主音之首腹；韻主音態，和主音勢。音尾之別易明；首

腹之變無窮；音態以有位腔的關係，比較有定準，音勢則在同一發音狀態之下而隨作勢之異可以發不同的音。所以協尾音易，調首腹之音難。協尾音而僅主音態，則易；調協句中的音節而兼主音勢，則更難。劉勰所謂選和，所謂作韻，又可以從這一點解釋。此二種解釋雖不相同，然而並不衝突。因此，我們可以知道劉勰所謂飛沈，沈約所謂低昂，所謂輕重，所謂浮切，以及范曄所謂清濁，都是所謂和體抑揚的關係。蓋當時之所謂抑揚律，雖可以從平仄一方面去解釋，然而未必僅僅只是平仄的問題。吳淇選詩定論有云：

> 今之為近體者，不過謂平聲平道，上聲抑，去聲揚，入聲抑於去而揚於平，分為一平三仄因以作式，兩平夾一仄，兩仄夾一平，以穩稱其聲勢而已。豈知字之抑揚，其來有自。微若氣，細如髮，豈區區在平仄之間乎？……試觀等韻有十六攝，每攝有甚、有次，次如「思」，甚如「虞」，此一抑揚也。每攝七倫，有重有輕，輕如「飛」，重如「匪」，此亦抑揚也。每倫之音有清有濁，濁如「葬」，清如「見」，此亦抑揚也。每音四聲，有高有低，低如「上」，高如「去」，此亦抑揚也。……又烏得拘泥平仄一法，遂謂能盡抑揚之致乎？

此言極是。不過他以為這是「三代之遺而漢魏猶為近之」，以為「沈約不應以區區四聲八病之說驕語古人」，則是結論與我們不盡相同的地方。我們以為永明體與律體的分別

正在於此。文中子天地篇稱李伯藥論詩「上陳應劉，下述沈謝，分四聲八病，剛柔清濁，各有端序。」亦可知平仄之外，尚有他種抑揚關係。所以永明體的詩有時可以不諧平仄。我們不妨套用吳淇的話：「永明體的聲律，何嘗區區只在平仄之間乎？」

然而平仄問題的提出，實在是音律說之進步。永明體之調「和」，正以不限於平仄，是多方面的關係，所以遺響難契。律體之調「和」，只重平仄，所以硏順聲勢之結果，會造成一定的聲律。蓋平仄之分，本從昔人長言短言中來，比較容易明白，而且重在音長則嘘翕疾徐之間，也容易見其抑揚。所以其他低昂、剛柔諸種關係漸漸不占重要。

不僅如此，自從側重在平仄的問題，於是抑揚律中遂漸漸發見音步的關係。永明體之所謂八病，往往只重在某一字與某一字的相對，而並不是某一音步與某一音步的相叶，所以說：「十字之文顚倒相配。」蓋他顚倒相配以使「宮羽相變低昂舛節」者，重在每一字，而不是每一音步。所以永明體的病犯，有平頭上尾蜂腰鶴膝諸稱；而待到律體既定之後，當然不會再有此種病犯了。

這是叶的問題中抑揚律的不同的一點。

三

現在比較應當說得詳盡一些的，是「諧」的問題。諧則通篇一切的字音都須合律。永明體所注意的，只是「一簡之內」「五字之中」的問題而已。至多，也不過是「十字」，是「兩句」，從不曾注意到通篇的音節。蓋旣在一句一聯之內，講究每個字的音韻盡殊，輕重悉異，當然不會注意到通篇音節的問題。待到發見音步的關係，於是進一步就有黏綴的方法，而通篇的音節遂於無意中間獲到解決了。董文煥聲調四譜謂絕句爲詩之小成，言平仄之式單備也；律詩爲詩之大成，言平仄之式雙備，而各得其偶非孤行之可比也。他再說到何以必須雙備？「曰：此所以申黏法也。三二句之黏明矣，而五四之黏，則實以首句黏四句，故必八句雙備，而後黏法乃大備也。」這話很重要。律體重在黏，永明體不重在黏。所以律體注意諧，而永明體不注意諧。所以從永明體到律體又即是如何進到諧的問題。

然而永明體雖不注意諧，卻有可以漸趨於諧的趨勢。蓋齊梁之間，頗多二韻三韻與四韻之詩，這些短製，比較容易注意通篇的諧和。律體的基礎，也即建築在這些短詩上的。所以二韻之詩近於絕句，四韻之詩進爲律詩，三韻之詩也成爲唐人小律。絕句小

律，現在姑置不論。現在專就此四韻之詩，如何注意通篇的諧和，如何於通篇的諧和中悟出黏綴的方法？那即是說，如何是由古趨律的過程。

我覺得永明以後，初唐以前，一般詩人對於這些短製，即就平仄的關係而言，也能很自由地創造多種諧和的方式。這卽是律體研順聲勢之所本。

現在爲舉例說明的方便，先分別規定律體各部音節的名稱。律體八句凡分四聯，此四聯若分爲兩節，可稱每節爲絕：前四句爲前絕，後四句爲後絕。若分爲三節，則第一聯爲首聯，第二三聯爲腹二聯，第四聯爲尾聯。若四分之，則適爲四聯，首聯尾聯之稱可以仍舊；腹部二聯，宜稱第二聯爲腹前聯，第三聯爲腹後聯。而此四聯又可合爲奇偶二類：首聯腹後聯爲奇類聯，腹前聯及尾聯爲偶類聯。每聯二句，凡一三五七爲單數句，二四六八爲雙數句。音節上各種變化，要不外上述諸種錯綜關係的結果。

大抵時人對此四韻八句之音節，如何顛倒相配，不外二種原則：一是以聯爲本位，一是以句爲本位。其以聯爲本位者，可有下列諸式：

一、前後絕分列式　前後二絕的音節各不相同。茲舉庾信詠畫屏風詩二十五首中高閣一首爲例：

高閣千尋跨　重欄百丈齊
雲度三分近　花飛一倍低
吹簫迎白鶴　照鏡舞山雞
何勞愁日暮　未有夜烏啼

此外，如庾信詠懷詩日色一首，鄭公超送庾羽騎抱詩，江總奉和東宮經故妃舊殿詩，唐太宗詠雨詩，褚亮臨高臺詠花燭二詩，盧照鄰至陳倉曉晴望京邑，入秦川界，梅花落，折楊柳四詩，駱賓王王昭君詩，蘇味道詠井詩，陳子昂送著作佐郎崔融等從梁王東征詩，皆屬此格。至因句式之關係，或僅雙句分前後絕，如駱賓王秋風詩；或僅單句分前後絕，如駱賓王秋雲詩等，又為此式變格。

二、奇偶聯分應式　奇聯與奇聯應，偶聯與偶聯應，於是前後二絕的音節又多相同。律體即是如此。茲亦舉庾信詠畫屏風詩中出沒一首為例：

出沒看樓殿　間關望綺羅
翔禽逐節舞　流水赴弦歌

細管吹叢竹　新杯卷半荷
南宮冠蓋下　日暮風塵多

此外，如蕭愨上之回，王胄別周記室，張正見關山月諸詩均近律體。然時人之作有奇偶聯分應而不一定同律體者，如唐太宗詠雨詩四聯句調大都相同，但奇偶聯微別。後來律詩拗體，如日人谷立悳全唐聲律論所舉起句第五句同拗格，第三第七句拗格，第二第六句拗格；第四第八句三平格，實在也是奇偶聯分應之式。至因句式之關係，亦有奇偶聯僅單句相應或雙句相應諸變格。

三、首尾呼應式　首尾二聯同調，遙相呼應。腹二聯的音節可同可不同。其腹二聯同調者，尤見首尾呼應之妙。今舉唐太宗初秋夜坐詩為例：

斜廊連綺閣　初月照宵幃
塞冷鴻飛疾　園秋蟬噪遲
露結林疎葉　寒輕菊吐滋
愁心逢此節　長歎獨含悲

此外，如庾信梅花詩及詠畫屏風詩擣衣一首，隋煬帝晚春詩，唐太宗冬日臨昆明池，遠山澄碧霧二詩，李百藥文德皇后挽歌，駱賓王秋雁，冬日宴賦得白雲抱幽谷諸詩皆同此格。其首句入韻者，則如太宗詠飲馬詩，楊師道初秋夜坐應詔詩，上官儀江上太妃挽歌等亦同此格。至因句式關係，亦有單句呼應，與雙句呼應諸變格。

四、首尾變化式　此式腹二聯必須同調，纔見首尾二聯之異。而首尾二聯既須與腹二聯不同，所以首尾二聯中兩句音節，往往一為相承一為相對。其首聯承而尾聯對者，如上官儀奉和山夜臨秋詩：

殿帳清炎氣　輦道含秋陰

淒風移漢筑　流水入虞琴

雲飛送斷雁　月上淨疏林

滴瀝露枝響　空濛煙壑深

其首聯對而尾聯承者，如駱賓王秋月詩：

雲披玉繩淨　月滿鏡輪圓

露濕珠輝冷　凌霜桂影寒
漏彩含疏薄　浮光漾急瀾
西園徒自賞　南飛終未安

五、首聯特異式　其餘三聯皆同調，惟首聯獨異。如賀力牧關山月：

重關斂暮煙　明月下秋前
照石疑分鏡　臨弓似引弦
霧暗迷旗影　霜濃澀劍蓮
此處離鄉客　遙心萬里懸

此外，如吳均渡易水，裴讓之從北征，徐陵關山月月出一首，庾信詠畫屏風詩玉押一首，駱賓王送鄭少府入遼諸首皆同此格。其稍加變化者，或僅雙句如此，或僅單句如此。

六、尾聯特異式　餘三聯同調，惟尾聯獨異。茲復舉庾信詠畫屏風詩中裴回一首為例：

裴回出桂苑　徙倚就花林
下橋先勸酒　跂石始調琴
藕低猶抱節　竹短未空心
絕愛猨聲近　唯憐花逕深

此外，如唐太宗望終南山，虞世南侍宴歸鴈堂詩，竇威出塞曲，盧照鄰七夕泛舟詩汀葭一首，李百藥火鳳詞歌聲一首，董思恭詠霧詩，閻朝隱三月曲水侍宴應制詩，陳子昂遂州南江別鄉曲故人諸詩皆同此格。其稍加變化者亦有僅屬單句或雙句諸例。

七、腹前聯特異式　如虞茂衡陽王齋閣奏妓詩：

金溝低御道　玉管正吟風
拾翠天津上　回鸞鳥路中
鏡前看月近　歌處覺塵空
今宵織女見　肯是望仙宮

此外，如唐太宗帝京篇建章一首，又望雪詩，王績獨坐詩，崔善爲答王無功冬夜載酒鄉

館諸詩皆同此格。亦有僅屬單句或雙句諸變格。

八、腹後聯特異式　如何遜慈姥磯詩：

暮煙起遙岸　斜日照安流
一同心賞夕　暫解去鄉憂
野岸平沙合　連山遠霧浮
客悲不自已　江上望歸舟

此外，如庾信言志詩與雲一首，庾丹夜夢還家詩，唐太宗春池柳詩，盧照鄰芳樹詩，相如琴臺詩，駱賓王途中有懷詩等皆同此格。亦有僅屬單句或雙句諸變格。

其以句為本位者，可有下列諸式：

一、四聯同調式　此則兼有聯與句二種關係，一方面為每聯同調，一方面為單句或雙句皆同一句式。茲舉上官儀及唐太宗二詩為例：

木落園林曠　庭虛風露寒
北里清音絕　南陔芳草殘

滄氣猶標劍　浮雲尚寫冠

寂寂琴臺晚　秋陰入井幹

——上官儀故北平公挽歌

寒隨窮律變　春逐鳥聲開

初風飄葉柳　晚雪間花梅

碧林青舊竹　綠沼翠新苔

芝田初雁去　綺樹巧鶯來

——唐太宗首春

此外如庾信詠懷詩蕭條一首，唐太宗過舊宅詩，王勃長柳詩，駱賓王塵灰詩，送王明府參選詩皆同此格。

二、單句同調式　茲舉盧思道上巳禊飲一詩為例。

山前好風日　城市厭囂塵

聊持一尊酒　共尋千里春

餘光下幽柱　夕吹舞青蘋
何言出關後　重有入林人

此外，如張正見浦狹村煙度詩，駱賓王夏日游目聊作諸詩皆同此格，不過於雙句有時參用前述聯本位各式，四句句調不必全異而已。

三、雙句同調式　玆舉庾信詠懷詩倏忽一首為例。

倏忽市朝變　蒼茫人事非
避讒應采葛　忘情遂食薇
懷愁正搖落　中心愴有違
獨憐生意盡　空驚槐樹衰

此外，如陰鏗晚出新亭，吳均陌上桑，許敬宗送劉散員，虞世南奉和獻歲讌宮臣詩，陳子昂喜遇冀侍御珪崔司議泰之二使詩，晦日重宴高氏林亭詩等皆同此格。有時單句亦參用聯本位各式。

此外的錯綜變化，如單句用聯本位某式，雙句又用聯本位某一式，顛倒配合的結果

遂生種種不同的方式，眞是巧歷所不能盡。自律體黏綴之說定，於是此種過涉瑣屑或稍嫌單調的體式悉歸淘汰，同時再有仄起平起諸式，音步的關係亦漸歸明劃，而上述諸種體式的優點，卻於律體中大致兼備。這是律體所由成立的緣故，也是由永明體到律體的重要關鍵。至此後，由律體到吳體，則又爲另一種關係，當別爲文論之。

中詩外形律詳說序

可惜我在劉大白先生的生前緣慳一面，沒有見到他的丰采，聽到他的言論；雖然如此，對於他的著作卻讀過不少。現在還有機會讀他的遺著，而替他的遺著做序；這也可說是對於已逝的劉先生猶有未了之緣，足以補償生前未獲一面的缺憾了。

我讀劉先生的詩詞及批評文字，在我想像中的劉先生總覺得應是一個情感熱烈的人物；及我讀完這部遺著，又覺劉先生是一個理智冷靜的人物。我以前在小說月報上已讀過劉先生中國舊詩篇中的聲調問題，與說中國詩篇中的次第律諸文，而且在民國二十七年我爲燕京大學編國故概要教材的時候，對於文學理論的部分，也把劉先生這幾篇文選輯在內。最近讀了他這部經過修改補充的最後定本，眞佩服他心細如髮，能下這樣爬梳搜剔的工夫。假使他不是極理智地極冷靜地，誰耐煩作這般查賬結賬的工作！

無疑地，這種工作眞如劉先生所說：「查賬結賬於新舊兩方都是有利的工作。」不過，問題是在這裏，讀者看到這般繁複的外形律，會不會望洋興歎，從此不敢問津，竟視作詩爲畏途；又會不會快刀斬亂麻，以不了了之的態度，索性置之不顧。假使如此，

豈不是辜負了劉先生一番的熱誠！「可憐無益費精神，有似黃金擲虛牝。」我因爲恐怕引起這種的誤會，所以需要爲劉先生闡說一下。

查賬結賬的工作不能不分明；爲了要分明，所以不能怕繁複；爲了要分明，所以又必需要分析。繁複得要件件開列，窮盡所有的變化；分析得要個個獨立，似無相互的關係。於是中國詩的外形律眞變得細若牛毛了。看這種細若牛毛的清單當然不免要頭痛，但是這原是寫清單所不得不然的辦法。

寫清單雖不得不如此。至於運用此清單所開列的條目，便不必如此繁複與分析。因爲(1)外形律的應用，有所取亦必有所舍，絕無可以全盤採用之理，所以不必怕他的繁複。(2)外形律的構成，適於甲也更適於乙，又斷無單純地只用一項二目的道理，所以又不必厭他的分析。我們對於以前各體詩詞外形律的認識，是單獨的，片段的——如古詩只講古詩的音節，律詩只講律詩的音節，所以覺其易；是整個的，完成的——如律體的規律包括齊差次第抑揚反復對疊諸律，所以覺其巧。易且巧，當然容易引起一般人的迷戀，而現在則清單一開，底盤畢露。「舊的外形律中那幾種是要得的，那幾種是要不得的，還是全部都要不得的呢？國貨的外形律到底那幾種是合舶來品相同，那幾種是合舶來品不同，那幾種是勝過舶來品，那幾種是不及舶來品的呢？」（見劉氏自序）這些問

題都在讀者憑其銳利的頭腦與創造的力量，以細爲研究，以巧爲運用。所以此書一出，必將有人憚其難，譏其笨，而覺得無所適從，而覺得難以遵循。

實則外形律的應用與詩篇的體製有連帶關係；而詩篇的體製又與其所運用的工具有連帶關係。只須於詩篇的體製得其要領，則外形律儘管繁複，而駕馭從心，自可以化繁爲簡。

劉先生分詩篇的種類爲三：一，歌唱的詩篇；二，吟誦的詩篇；三，講讀的詩篇。這是就詩篇性質的分類言，所以如此。我們假使爲外形律的應用而分別詩篇，則只須分爲二類：一，吟的詩篇；二，誦的詩篇。吟的詩篇是可以拉長了調子放聲長吟的；誦的詩篇則只是諷誦而已。至於入樂歌唱的詩篇，則不入樂時往往與誦的詩篇相合；而所謂講讀的詩篇是根本不具備外形律的，所以都與外形律無關。我們所以一定要分吟與誦的關係，即因「吟」是文字語的音節，而「誦」是聲音語的音節。中國文辭因爲語言與文字之分離，語體與文體之分別，所以文字語可以運用文字的技巧，不必與聲音語相符合；而聲音語則發揮語言的長處，當然也不會與文字型的文學相一致。所以我以爲新詩人們駡舊詩人們所謂「他們底詩因爲有了什麽什麽，所以不行」，（見劉氏自序）祇不過因爲「他們底詩」只重在文字的技巧，尙對偶，講聲律，有時且忽略了內容，所以不成

爲詩而已。舊詩人們罵新詩人們所謂「你們底詩，因爲沒有了什麼什麼，簡直並不是詩，」（見劉氏自序）也不過因爲「你們底詩」太不重吟的音節，覺得不能長吟密詠而已。實則吟的音節與誦的音節可以不相一致，所以舊詩與新詩的外形律也不必靳其相同。新詩舊詩各有其領域，所以也各有其生命。

我們只須看顧炎武日知錄所舉衞風碩人「河水洋洋」諸語連用六疊字，古詩青青河畔草一首也連用六疊字，此外並舉屈原九章悲囘風，宋玉九辯中連用疊字之語，稱其複而不厭，以爲「後世無人可繼」。我們可以想一想，何以連用疊字而能複而不厭？何以後世無人可繼？實則卽因中國的語言有複音的趨向，而文字猶保存單音的習慣。所以發揮聲音語特長的語體，可以多用疊字，而側重於文字技巧的文體，則不必多用疊字。古體風格既重典雅，律詩規律又尙變化，所以多用疊字，易涉纖巧。韓愈感春詩：「亹亹新葉大，瓏瓏晚花乾，青天高寥寥，兩蝶飛翾翾。」偶爾游戲，而宋長白柳亭詩話已驚爲殊格了。寒山詩：「杳杳寒山道，落落冷澗濱」一首，於句首均用疊字；「獨坐常忽忽，情懷何悠悠」一首，於句尾均用疊字；則又以寒山詩本來不拘律格，所以能如此。然而在舊詩中都不成爲高格。只有在見棄大雅視爲小道的詞曲，反以善用疊字見長；疊字愈多，愈見其本色當行。王實甫堯民歌別情：「自別後遙山隱隱，更那堪遠水粼粼。

見楊柳飛綿滾滾，對桃花醉臉醺醺。透內閣香風陣陣，掩重門暮雨紛紛。」連用六疊字，試以此曲較之衞風碩人及靑靑河畔草諸詩，也何嘗遜色！李淸照聲聲慢詞：「尋尋覓覓，冷冷淸淸，悽悽慘慘戚戚。」正以連用十四疊字膾炙人口呢！西廂記酬韻折云：「悄悄冥冥，潛潛等等；等我那齊齊整整，嬝嬝婷婷，姐姐鶯鶯。」當行本色，何嘗覺其堆砌累贅。我們只覺得此等詩是古代無人可作，幾曾覺得是「後世無人可繼」！卽此一端，已可看出聲音語的音節與文字語的音節不同之處了。所以我們只須研究詩篇的體製以定其適合的外形律而已，又何必憚於外形律的繁複呢！

至於如何憑其創造的力量以巧爲運用，則與上文所述又適相反背。上文言就詩篇的體製以定外形律的應用，那是因爲各有所宜；現在若就創造的天才而言，又可不必拘泥於此，因爲正須不局於此，纔能特見其長。卽如言語有複音趨向，所以特多雙聲疊韻的連語；而文字仍有單音性質，所以衍爲四聲而有平仄的分別。因此，聲音語的音節多利用雙疊，而文字語的音節每講究平仄。用雙疊，是爲調利脣吻，所以便於誦；用平仄，是爲講求和諧，所以便於吟。因此，三百篇與元曲多用雙疊的連語，而律詩便只重平仄的調協。各有所宜，故亦各成其美。但是此種情形在有創造天才的杜甫便不然。他於調協平仄之外，再可以利用雙疊以增音節偶對的變化。「晚節漸於詩律細」，這卽可說是

他詩律細的一點。周春杜詩雙聲疊韻譜中所舉的多屬這一方面的例。再有，他於平仄規律之外，故作拗體，卽王士禛分甘餘話中所謂「蒼莽歷落中自成音節」的，這也可說是他詩律細的一點，因爲我們假使細細硏究何以他能化這些拗調爲和諧，原來又不外利用雙疊的關係。有雙聲疊韻以調劑其間，於是可於平仄規律之外別創一格了。朱鴻杜律雙聲疊韻表所舉的又多這方面的例。我們看到杜甫這樣的創造力，便可知更新的詩人們罵次新的詩人們所謂「像我們底詩有了新的舶來的什麽什麽，那纔是眞正的新詩。」（見劉氏自序）欲於國有的外形律之外，再加以舶來的外形律，也並非不可能的了。我們看到這樣有創造力的人可以左宜右有，那麽又何必憚於外形律的繁複呢？我們正需要有劉先生這樣的分析工作，詳列清單，然後纔能取之不盡，用之不竭。所以說：「於新舊兩方都是有利的工作。」

這一篇序寫於三十二年十月八日，當時因劉先生此書出版的地方有些問題，所以臨時抽去。

紹虞附識

中國文字可能構成音節的因素

從音節構成的原則而言，不外因於兩個基礎：(1)各音本身的性質；(2)各音相互的關係。

由各音本身的性質言，先得說明中國的文字是單音綴的，我們稱之爲單音綴的，即因這些音不是文字讀音的最小單位。文字讀音的最小單位是一些子音和一些母音，可是我們讀的時候，不把他分開來讀，必須把子音和母音合綴成一個音，所以稱之爲音綴。再有，每個文字的讀音，又不是意義的最小單位。由意義的最小單位言，有一個音綴的詞，如「天」「地」等；也有兩個音綴結合而成的詞，如「參差」「玲瓏」等。但是寫成文字，每個字只代表一個音綴，所以稱之爲單音綴。

因爲中國的文字個個都是單音綴，所以所配合成組的子音或母音儘管不相一致，而由一個個的文字言，總是同性質而又同形式的。同性質，同形式，只須子音母音的組合有變化，發音的調有變化，聲氣的流通有變化，於是各個字的讀音也就隨之而不同。

因此，由各音相互的關係言，其錯綜變化，有同中之異，異中之同，眞可以說是巧

歷所不能盡，而中國文章中之音節，遂也因這種關係而極盡變化之能事。

由音節言，可有腔調(tone)與律動(rhythm)之分。腔調屬於散文的音節，律動屬於韻文的音節。散文的音節，屬於語氣，不重在各音相互的關係，所以本文所講，專就韻文的音節論之。

由以往韻文的音節言，可分爲兩個時代：一是韻的時代，又一是和的時代。韻在句末，和在句中。在永明體以前所有詩賦各體的音節都不過重在押韻。押韻是在相當的距離上有固定的規則的重複，所以須同聲相應。文心雕龍聲律篇云：「同聲相應謂之韻，異音相從謂之和。」由各個字音相互的關係而言，必至和的時代纔見得複雜而成爲定律，所以必至永明體以後進而爲律體，於是纔有音律可言。

但是從永明體到律體的一段中間，所發掘的僅僅是一個平仄問題，而在永明體以前，也未必詩中音節全是一些「蕪音累氣」。沈約說：「天機啓則律呂自調，六情滯則音律頓舛。」可知永明以前之作，也未嘗不有律呂自調，暗合音節的地方。只可惜當時沈約所舉「子建函京之作，仲宣灞岸之篇，子荊零雨之章，正長朔風之句」，所謂暗合的例，依舊着眼於平仄問題。所以我以爲當時眞能窺見音律之微者，恐怕只有劉勰。劉氏謂：「韻氣一定故餘聲易遣，和體抑揚故遺響難契。屬筆易巧，選和至難。綴文難精

而作韻甚易。」這一節話說到選和至難，說到遺響難契，可知他對聲律的看法，決不限於平仄一端。不過他不會具體說明而已。我們看到漢魏詩之不講聲律而沒有滯響，就可知道所謂律呂自調者，不妨超出於平仄問題。因此，更可推知將來新詩的音律，也可能在平仄的抑揚律之外，別求途徑。

正因中國的文字是單音綴的，所以每個字音都可以與其他各個字音發生同或異的關係。以其同，所以可以相應；以其異，所以又可以相從，而顯出音節單位之分別。必須有節奏而後始能顯音節；必須在相當的距離，有有規則的重複，而後始能表現出節奏；又必須此所謂相當的距離中間每一音節的單位有分別有變化，而後始能顯出重複的表現。否則「以水濟水」，就顯不出所謂距離，同時也就無所謂節奏了。所以必須一方面同聲相應，一方面異音相從，一緯一經而音節始成。

單音綴的中國文字，就在這方面很巧妙地顯其特殊的作用。所以由音節構成的因素言，眞可以使音節變得極其複雜而爲巧歷所不能盡。大體言之，可分析爲三大類：(1)音素，即是聲和韻的問題；(2)音性，即是平仄四聲的問題；(3)音勢，即是陰陽淸濁的問題。

一、由音素言，不外聲和韻兩部分。聲必經過發音機關的節制，在此節制受阻的地

方，稱之爲位。同位則同聲，故亦稱同位的聲爲雙聲。韻是毫無節制的和諧的樂音。樂音的變化，隨着口腔的形式與舌頭之上下前後移挪以及嘴唇口壁各種的動作而不同。凡同其性質者則同韻，同韻也可以稱之爲疊韻。

雙聲疊韻都所以求其同，所以古詩雖多以疊韻爲韻，但也可以雙聲爲韻。詩小雅車攻：「決拾既佽，弓矢既調，射夫既同，助我舉柴。」佽柴以疊韻爲韻，調同又以雙聲爲韻。楚辭離騷：「陟升皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉，僕夫悲余馬懷兮，蜷局顧而不行。」戲懷爲韻，鄉行爲韻，而戲懷鄉行同時又都是雙聲韻。不過因爲雙聲韻不很顯出同聲相應的特點，所以後來漸歸於淘汰，然在律細的詩人，依舊有借助於雙聲韻的地方。

由聲言，雖同位而有戛透轢捺之分，清濁之異，所以又有字母。由韻言，雖同性質而有四聲之分，等呼之異，所以於韻攝之外又有韻目。同中有異，所以嚴格來講，應以同字母與同韻目者爲雙聲疊韻。但異中有同，所以唐鉞國故新探又以同聲位同韻攝者稱之爲半雙聲與半疊韻。

不僅如此，於聲與韻之外異中求同，再可以有應響。應響之名，亦本於唐鉞國故新探。唐氏謂：「凡兩個字所含的韻元有相同的，若接連用他，可以叫做應響。」並舉

「長老」「鸑鷟」「浩蕩」「長安」諸詞謂每字韻元都含a音，「別離」「淸新」諸詞同含i音，「梧桐」「春空」「關中」「中途」諸詞同含u音。復擧杜甫太歲日詩中「閶闔開黃道」句五字各含a，「相見幾囘新」句五字各含i爲證。此說於音首音尾之外再注意到音腹部分，亦極有見地，古人音節之妙，於這一方面確也不能無關係。

二、由音性言，是平仄四聲的問題。雙疊說明每一語音或字音構成的音素，平仄四聲則說明每一語音或字音固有的腔調。平仄與四聲雖係同一問題，但在音節的關係上，則平仄與四聲又有一些分別。

現在先論平仄。平仄之名雖屬後起，平仄之分當屬甚早。韓非子外儲說之所謂徐呼疾呼，淮南子高誘注之所謂緩氣急氣，公羊傳何休注之所謂長言短言，都是指音的腔調，其性質當必相近。顧炎武音論以平上去爲長言，入爲短言，錢大昕音韻答問以緩而輕者爲平與上，重而急者爲去與入，二說雖不相同，然而可以證明徐疾緩急長短云云，與後人所謂平仄，不無關係。

由平仄問題言，其性質已夠複雜。因爲平仄之相對，包含兩個問題：一是音的長短問題，一是音的輕重問題。方以智通雅謂平上去入祇是平仄兩端，仄無餘聲，平有餘聲，故仄統於平。這卽因平聲較仄聲爲長，而且能始終保持其強度。所以由這方面言，

是音的長短問題。錢大昕音韻答問云：「古無平上去入之名，若音之輕重緩急，則自有文字以來因區以別矣。」他再說：「漢廷賡歌，『明』『良』『康』『惰』『墮』卽有輕重之殊。三百篇每章別韻，大率輕重相間，則平仄之理已具。」這卽是於平仄的長短關係之外再注意到音的輕重問題。不過在這方面，古今人的看法又各不一樣。舊時音韻學者均以緩而輕者爲平，蓋兼指餘聲而言。有餘聲，故沈約稱之爲「浮」，劉勰稱之爲「飛」，而似乎覺其輕了。近人王光祈所著中國詩詞曲之輕重律，謂中國之平聲兼有「重」「長」兩項特色，則又因他所着眼的是語音學者所謂基本音高的問題，故又覺其重。二說之觀點雖不一，但是平仄之分，有此輕重長短兩項關係，可說是大家公認的。

這是中國的語音字音之腔調最特殊而又最明顯的分別。所以以前律詩的音節，卽以平仄問題爲中心。

、由四聲問題言，雖定於齊梁之際，然在當時音節上的應用，也只有在押韻方面，可說是獨有千古。南史陸厥傳稱「約等文皆用宮商，將平上去入四聲以此制韻」，也只說他在韻的方面的貢獻。蓋以四聲定韻，則分析較嚴，比古詩押韻可以平仄通叶的確是細密一些。至如四聲之應用到和的方面，如所謂平頭上尾蜂腰鶴膝云者，則不關重要。因

為此種問題不僅在後世不生影響，卽在當時也無人遵守。假使要就四聲講究到和的問題，似乎還不如唐鉞所謂「同調」反與音節有關。唐氏謂：「同調的兩字接連而用，有一種悅耳的特性。詩句中停頓處所用的字，若是同調也可助音節。」此說與昔人的看法雖不一樣，但以音節構成的基礎，本建築在各個字音相互關係的同與異上面，所以昔人求其異調，固然可取，唐氏取其同調，也未嘗不可成立。昔人於同聲相應的韻以外而求其「和」，求其異音相從，於是仄聲中的三聲雖不必區分，而以能分別的為更見得律細。周濟之論詞謂：「上聲韻，韻上應用仄字者，去為妙；去入韻則上為妙，……疊則聱牙，鄰則無力。」董文煥之論詩，又創為四聲遞用之圖，於其聲調四譜圖式舉杜審言李登諸詩為例，以為連用數仄之處都以避免同調為宜。此外如朱彝尊寄查德尹編修書，舉李天生說，謂「凡五七言近體……三五七句用仄字，少陵必隔別用之，莫有疊出者」，可知杜甫於此等處也是重在異調以見其律細。不過他們都重在文字的配合，所以貴異調，若由語言的自然姿態言，則同調也未嘗不可以助音節。

在平仄與四聲問題中間，另外再有可以注意的卽是入聲問題。入聲有兩種特點，卽是(1)有收聲，(2)短促。唐以前的入聲有收聲，宋以後漸失掉收聲；現在的語音中，廣州的入聲有收聲，其他各處都沒有收聲。再有，宋以前的入聲多短促，元以後的入聲

便與平上去三聲相混；現在語音中江浙的入聲多短促，其他各處的入聲不一定短促。因為入聲有此二種關係，所以在音節方面有調劑其餘三聲的作用。由失掉收聲一點言，入聲的收聲既不能延長，只有除去收聲，利用他收聲前的腹音，於是入聲的收聲逐漸歸淘汰。入聲的收聲既歸淘汰，於是入聲與陽聲相配的條件就隨以喪失，而不妨與陰聲相配了。所以入聲成為陰陽對轉的樞紐，成為陰聲韻與陽聲韻中間的調劑。另一方面，由平上去三聲相混一點言，入聲字之併入三聲，常隨語調的關係而生變化，如「一」字京音單讀時或用於語句之前後時多讀陰平，例如「一，二，三」，「統一」之類。至用於陰陽上三聲的字之上時多讀去聲，例如「一天」，「一張紙」，「一本書」之類。又或用於去聲字上時，在現在京音多讀陽平，例如「一架鐘」，「一個人」，「一下子」，「一會兒」之類。在以前的語言中當讀上聲，所以周德清中原音韻於殿前歡醉歸來中有「十年前一秀才」句，評為「妙在一字上聲秀字去聲」。因此，入聲在音節上的關係，不能如其他三聲之固定。但正因如此，遇到其他三聲字面不妥而無可奈何之時，得一入聲字便可通融過去。於是入聲遂又成為平上去三聲之調劑。

三、由音勢言，不能離音素與音性而存在，所以應分兩項論述：（1）與音素的關係，（2）與音性的關係。

由音勢與音素的關係言，再有聲與韻之分。聲之分爲清濁，可有幾種標準：(1)由聲位言，如廣韻末所附辯字五音法中注云：「脣聲清也，舌聲清也，齒聲濁也，牙聲濁也，喉聲濁也。」這即是以聲位分清濁。此說雖不爲等韻家所採用，而且後來講等韻之書，如山門新語等所講聲位之清濁，就與此說不同，所以不能以此爲聲位分別清濁的標準。但是因於聲位前後的變化，卻可使各音的聯綴不致口吃。鍾嶸詩品敘云：「文製本須諷詠，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯爲足矣。」他所說的清濁，固然不知是否與此同意，但即用以說明聲位變化與音節的關係，也未嘗不可。此種變化對於平仄抑揚的律句還不顯其重要性，若在古體或近體中連用數平或數仄之句，就覺聲位變化與調利脣吻也頗有關係了。此其一。(2)由「戛」「透」「轢」「捺」的聲類言也可有清濁的分別。如氣程由出之途，或爲口，或爲鼻，於是等韻學家就稱鼻聲爲重濁，即因其迴環鼻空，發音不能明晰的緣故。又如氣程之由口腔出者，又有從正中流出與從兩旁分出的分別，於是等韻學家，又以分聲的來母定爲濁音，而其他爲清音，此其二。再有(3)，由聲氣言，其本身就有清濁的分別。於是或以「見」「溪」清而「羣」濁，「端」「透」清而「定」濁，「知」「徹」清而「澄」濁，「幫」「滂」清而「並」濁，「精」「清」清而「從」濁，「照」「穿」清而「牀」濁；或再以「見」「端」「知」「幫」

「精」「照」諸母爲純清，而「溪」「透」「徹」「滂」「清」「穿」諸母爲次清。此其三。這是聲的方面音勢清濁之種種分別。若由韻言：有口韻與鼻韻之分，口韻屬陰聲，鼻韻屬陽聲。再有開齊合撮之異，齊撮是細音，開合是洪音。而複韻的結合，也有聲音強度之不同。如哀音 ai 先響後輕，鴉音 ia 先輕後響。所以由韻的方面言，其音勢之變化也有好多種。

由音勢與音性的關係言，則平聲再以聲之清濁而分爲陰陽，陰聲直而平，陽聲高而揚。仄聲也以聲之抑揚而分爲上去，上聲腔低，去聲腔高。有此種種分別，也可以相互配合，增加很多的變化。

因此，可知單音綴的文字，其各音相互間的關係，可以成爲錯綜變化極端複雜的現象。吳淇選詩定論云：「韻主音尾，如前所云同聲相應之謂，其氣一定。和主音之首腹，卽前所云異音相從之謂，其體抑揚。一定者易遣，故恪遵沈韻而亦足。抑揚者難契，何得株守平仄之說而遂已也。……試觀等韻有十六攝，每攝有甚有次，次如思，甚如廣，此一抑揚也。每攝七倫，有重有輕，輕如飛，重如匪，此亦抑揚也。每倫之音，有清有濁，濁如羣，清如見，此亦抑揚也。每音四聲，有高有低，低如上，高如去，此亦抑揚也。……杜甫晚年頗識此意，故曰『晚歲更於詩律細』，若但論平仄，豈少陵之

詩獨無平仄耶？則所謂『律細』者當在平仄之外矣。苟不在平仄之外，何以漢魏之詩全無滯礙，而陳隋之詩時或棘口也？又何以少陵自謂晚年之拗體反勝於少年之作也？」這一節話極爲重要。平仄之說，只是詩中音節極淺顯極普通的一種抑揚律，所以最爲流行。實則平仄之外，由上述各種關係而言，觸處可以見到同異，卽觸處可以安排成爲諧和的音節。所以古詩無所謂平仄律，新詩又廢去了平仄律，而吟誦之際卻一樣覺得音韻天成，並不塞口，這卽因字音本身能有諸種變化，所以任意配合，有時也自能成爲諧和的音節。

近來做新詩的也漸漸注意到音節方面了。雖則於打破了平仄律之後，尙未能確定一種標準的音律，但是如能注意到上述各種關係，加以人爲的巧爲組合，或者也不失爲一種新的嘗試。人爲的組合，有時能比暗合於無心的爲更諧和一些，更有意義一些。

不過新詩的音節，因爲是白話的關係，與舊詩音節又有一個極不相同之點，卽是舊詩可以以每個字的音綴爲單位，而新詩必須以每個詞的音綴爲單位。這也是不可不注意的。

中國語詞的聲音美

中國的語言文字是單音綴的而同時又是孤立的，這，差不多已成爲一般研究語言學的人所公認的事實。固然，這種講法，不能沒有例外，就中國語詞演變的趨勢言，似有趨於複音的傾向，然而，這些複音語詞，或爲重言，或爲雙聲連語，或爲疊韻連語，依舊是從單音綴的語詞衍化出來的。所以，就大體而言，單音綴與孤立，依舊不失爲中國語言文字的特質。

正因中國語言文字有這一點特性，所以在文辭中格外能顯出音節之美。在國文月刊四十二期，我有一篇「中國文字可能構成音節的因素」，這即說明單音文字的特徵。本篇所言，則重在單音綴的語言所構成之語詞，同樣也能幫助文辭中的音節之美。

語音之起，本於擬聲與感聲。擬聲是摹寫外界客觀的聲音，感聲是表達內情主觀的聲音。擬聲語詞既善於摹狀聲貌，感聲語詞尤足以表達聲情，所以只須巧爲運用這些擬聲或感聲的語詞，就足以增加行文之美。但是，這條件，只有在單音綴的語言中始可以充分發揮，因爲牠比較能夠保有原始的擬聲感聲的作用。

由擬聲言，因爲中國文字有假借一途，所以不僅在口頭語言中可以自由比擬外界的聲音，卽寫入文辭，一樣可以運用相同的字音以摹狀聲貌。任何特殊的或繁複的聲音，都可以找到愜當的字音來借代，因此，擬聲語詞也特別容易孳生。何況，再加了中國語詞所特具的彈性作用，可以伸縮自如，可以增減任意，極盡錯綜變化之能事；因此，擬聲語詞又可跟了外界複雜變化的聲音，而或多或少，曲折以摹擬之。譬如，我們聽到「當」的一聲，就可用一「當」字以比擬之；聽到「丁」的一聲，也就可用一「丁」字以比擬之。「丁」「當」二字都自有其本義，但在這裏，只成爲假借擬聲的用法。聲不止於一次，則可衍爲重言，稱之爲「當當」或「丁丁」。聲不限於一種，則可混合稱之爲「丁當」，或者長言之爲「丁丁當當」，複言之爲「丁當丁當」。白居易詩云：「下丁漏向盡」，楊萬里詩云：「寒生更點當當裏」，而水滸傳二十三回潘金蓮的話：「我是一個不戴頭巾男子漢，叮叮噹噹響的婆娘」，在這裏，外界的聲音表現了，主觀的神情也顯出了。假使外界聲音再複雜一些，則或配以發聲語詞，成爲「克丁丁」「克當當」或「吉丁丁」「吉當當」諸語，或爲「克丁當」「吉丁當」或「克丁克當」「吉丁吉當」諸語。又或綴以連語，如於「丁」「當」兩個雙聲字以外，再加兩個雙聲字——「玲」「琅」，而合稱爲「丁玲當琅」，那麼，丁當雙聲，玲琅雙聲，而丁玲疊韻，當

琅也是疊韻，雙疊相配，錯綜複雜，既能調劑脣吻，而所狀聲音也有「大珠小珠落玉盤」之妙了。聲音稍轉，則爲「聽泠鏜泠」（泠讀吳音），爲「亭伶宕泠」，爲「菁伶昌泠」，爲「星零霜泠」，爲「砯伶砰泠」，爲「平伶彭泠」，爲「磬伶坑泠」。讀作入聲，則「丁玲當琅」變爲「滴律搭剌」；聲音稍轉，又成爲「鐵律搭剌」，爲「迭律達剌」，爲「切律察剌」，爲「悉律薩剌」，爲「欻律豁剌」，爲「匹律拍剌」，爲「吃律搰剌」，爲「戛律聒剌」，爲「極律搿剌」。讀作陰聲，則「丁玲當琅」變爲「低黎撻拉」；聲音稍轉，又成爲「梯黎他拉」，爲「比黎擺拉」，爲「迷黎埋拉」，爲「擠黎齋拉」，爲「其黎搿拉」。「當」音轉而爲「東」，則「丁當」變爲「丁東」，杜牧詩「劍佩嘗丁當」，而李商隱詩卽爲「玉佩鳴丁東」。倒言之則爲「東丁」，黃魯直詩「古人題作東丁水」。於是或衍爲「克丁東」「吉丁東」，「丁丁東東」「東東丁丁」諸語；或綴以雙聲連語而成爲「丁玲東瓏」。聲轉則爲「汀玲通瓏」，爲「亭玲同瓏」，爲「星玲鬆瓏」，爲「欣玲烘瓏」，爲「琴玲共瓏」，爲「傾玲空瓏」，爲「憑玲蓬瓏」。讀作入聲，則「丁玲東瓏」變爲「滴律篤落」；聲音稍轉，又成爲「鐵律拓落」，爲「切律觸落」，爲「悉律索落」，爲「欻律霍落」，爲「迭律踱落」，爲「必律剝落」，爲「弼律薄落」，爲「匹律撲落」，爲「戛律閣落」，爲「吃律殼落」，爲「極律擱落」。讀

作陰聲，則「丁玲東瓏」變爲「低黎多羅」，爲「梯黎拖羅」，爲「哦黎咕羅」。至於組合方法再加改變，又可變爲「丁玲玲」「丁琅琅」諸語，或「克丁丁當」「吉丁丁當」諸語。於是，外界的無論何種聲音，似乎都可以利用這些雙聲疊韻的配合以自由比擬了。王十朋九華山詩「鳥聲依樹克丁當」，自注「山中有鳥啼聲曰克丁當」。白仁甫梧桐雨雜劇「吉丁當玉馬簷頭鬧」，吉丁當狀簷頭玉馬聲。崔涯嘲妓詩：「更著一雙皮屐子，紇梯紇榻出門前。」梯榻雙聲，加紇紇重言以狀拖皮屐之聲。董解元西廂：「晚風兒淅溜淅冽。」溜冽雙聲，加淅淅重言，狀風聲。任華懷素上人草書歌：「飄風驟雨相激射，速祿颯拉動簷際。」速颯雙聲，祿拉雙聲，間用以狀風雨交至之聲。元無名氏神奴兒雜劇：「他兩箇一上一下，直留支剌唱叫揚疾。」直支雙聲，留剌雙聲，亦間用以狀吵鬧之聲。元無名氏殺狗勸夫雜劇：「則被這吸里忽剌的朔風兒那裏好篤簌簌避，又被這失留屑歷的雪片兒偏向我密濛濛墜，將這領希留合剌的布衫兒扯得來亂紛紛碎，將這雙乞量曲律的肐膝兒罰他去直僵僵跪，兀的不凍殺人也麼哥！兀的不凍殺人也麼哥！越惹他必丟疋搭的響罵兒這一場撲騰騰氣。」鄭光祖倩女離魂雜劇：「將水面上鴛鴦忒楞楞騰分開交頸，疎剌剌沙鞴雕鞍撒了鎖鞓，厮琅琅湯偷香處喝號提鈴，支楞楞爭絃斷了不續碧玉箏，吉丁丁璫精磚上摔破菱花鏡，撲通通東井底墜銀瓶。」這都是利用

這些雙聲疊韻的語詞以盡擬聲之妙。

由感聲言，中國語詞更有聲義並顯之妙。書堯典：「帝曰：吁，嚚訟可乎？」吁是表示疑怪之辭。莊子秋水篇：「鴟得腐鼠，鵷鶵過其上，仰而視之曰嚇！」嚇是表示怒斥之辭。韓非子說難篇：「師曠曰：嘻，是非君人者之言也。」嘻是表示譏歎之辭。史記項羽本紀：「亞父曰：唉，豎子不足與謀！」唉是表示憂慮之辭。這些都是感歎詞，所以聲隨情轉，情由音現。這種情形，還是一般人所習知。

實則不僅在感歎詞是如此，即一切比況形容之語詞也一樣有此作用。陳澧東塾讀書記根據子思、程子諸人之語，首創「聲象乎意」之說。他以為「天下事物之象，人目見之，則心有意；意欲達之，則口有聲。意者，象乎事物而構之者也；聲者，象乎意而宣之者也」。他再舉其例云：「聲象乎意者，以脣舌口氣象之也。釋名云：『天，豫司兗冀以舌腹言之；天，顯也，在上高顯也。青徐以舌頭言之；天，坦也，坦然高而遠也。風，兗司豫冀橫口合脣言之；風，氾也，其氣博氾而動物也。青徐言風，踧口開脣推氣言之；風，放也，氣放散也。』此以脣舌口氣象之之說也。」後來劉師培原字音篇也有這種理論。他們以聲象乎意之說解釋一切語詞，固然不很妥當；但若用以解釋比況形容之語，則大都適合，因為比況形容之詞本是聲義相關的居多。

正因聲義相關，所以有些重言連語，一方面爲狀貌，一方面又近於擬聲。如江總貞女峽賦「樹索索而搖枝」，「索索」是狀戰動貌而也近於樹葉經風的聲音。貫休陳情獻蜀皇帝詩「千水千山得得來」，「得得」所以狀行的樣子而也可說是擬走的聲音。康海中山狼雜劇「卻教俺戰篤篤的魂兒早不覺滴羞跌屑的駭」，「滴羞跌屑」形容戰栗貌而也近於戰栗時瑟索之聲。因此，可以窺知昔人用字之妙。如司馬相如上林賦寫灞、滻、涇、渭、酆、鎬、潦、潏八條水道之混流而下，稱其「赴隘陿之口，觸穹石，激堆埼，沸乎暴怒，洶涌澎湃，滭沸宓汩，偪側泌瀄，橫流逆折，轉騰潎洌」。這一節文連用了好幾個雙脣阻的破裂聲，如「暴」，如「澎湃」，如「滭沸」（音畢撥），如「宓」（音密），如「偪」，如「泌」（音筆），如「潎」（音撇），這一些字的發聲狀態，都是口程鼻程同時閉塞，阻遏氣流，然後驟然間解除口阻，使氣由口透出，所以纔成爲破裂聲。這正像灞、滻八川之赴隘陿之口，觸穹石，激堆埼，受到阻礙，而成爲一種沸乎暴怒的情形。又如郭璞江賦：「圓淵九回以懸騰，湓流雷呴而電激。駭浪暴灑，驚波飛薄；迅澓增澆，湧湍疊躍；砯巖鼓作，漰湱㶁灂，㵆漠濊潎，潰濩泧漷，潏湟淴泱，瀹潤灪淪，漩澴滎瀯，渨㶁濆瀑。」在這一節文中，用了很多不很熟悉的字，所以減少了一般人對於這一節的了解。但是假使明白這些比況形容之語，如「㵆漠」即澎湃之轉，

「濆瀑」即噴薄之異文，而「瀄潩」「濆瀑」，與「湍濤」之湍，都是脣音，即可體會到有水流奔騰之象。他如「濊澈」讀若轟壞，即泓涵汪濊之轉；「潰濩」讀若穢濩，「渹漷」讀若豁霍，即㫚霍徼霍之轉；「湢湟」讀若鬱皇，即眩晃或歘豁之轉；「滵汨」讀若嗢坱，即惚恍或汪洸之轉；而「瀖濩瀏淪」讀若叔閃審爍，「滎濘」讀若熒營或縈營，以及「湍濤」之濤音呼陌反，「滈瀄」之滈音胡角反，「漩澴」之澴音許玄反，都是一些喉音或舌根音。於是在這些聲象中雖是形容水流漂疾擊湧之貌，而同時也有電光閃爍之象，所謂「盜流雷呴而電激」者，也可於聲象中求之了。一方面可象水勢相戾之貌，一方面可象水波相擊相湧之聲，而一方面再可兼含比喻之義，所謂雷呴電激者也可體會出來。這即是聲象乎意的作用，而同時也可看出文人善於運用這些語詞的技巧。

正因聲象義象互有關聯，所以有些語詞，一方面足以狀客觀之事，一方面又足以達主觀之情。如「赳赳」，於聲象中即有雄武之意；如「慌慌」，於聲象中也有亂攘之意；因此，組合起來，成「亂慌慌」「雄赳赳」諸語，就覺得表達的意象也格外明確。洪昇長生殿四十三齣：「怎那硬撑撑釵盒也無尋處」，鄭兌金空堂話雜劇：「世間只有那烏沙是硬幫幫的」，「撑撑」「幫幫」，在聲象中也有硬義。明無名氏金雀記玩燈：「輕拂拂花梢弄影」，孔廣林女專諸雜劇：「則被俺必丟疋搭的巧言兒將你便輕鬆鬆

罩」，「拂拂」「鬆鬆」，在聲象中也有輕義。他如「烘烘」「茸茸」都有熱鬧之義，可與熱鬧諸字聯綴爲詞。洪昇長生殿十齣：「熱烘烘氣夯胸脯」，沈自徵簪花髻雜劇：「暖茸茸軟苔茵着地隨」，康海中山狼雜劇：「他鬧茸茸前合後偃射雕坡。」「撲撲」「噴噴」都有氣息之義，也可與氣息之字聯綴爲詞，董解元西廂：「氣撲撲走得掇肩的喘」，又「香噴噴地輭揉揉地酥胸如雪。」在這些舉例裏邊，還可說這些重言疊字，本身就有意義，所以一與這些語詞聯綴，就更顯出比況形容的作用。實則有些語詞在字面上根本不表示意義，如「乾剝剝」、「鬧火火」、「烏滬禿」、「光辣撻」諸語，所謂剝剝、火火、滬禿、辣撻，都無意義可言；然而一與乾字、鬧字、烏字、光字相組合，就覺得剝剝眞有乾義，火火眞有鬧義，滬禿眞有烏象，辣撻亦合於光象，所以這也是聲象乎意的微妙作用。梁廷枏曲話極稱元曲所用疊字之新異，實則都是語詞本身有聲義相彙的關係。

明此關係，於是再可以論昔人之文。昔人稱李淸照聲聲慢詞運用許多疊字，以爲創意出奇，實則她也不過注意到字音與字義的關係，能運用適合的語詞以從聲音中表現出神思而已。卽如她所用的「尋尋覓覓，冷冷淸淸，淒淒慘慘戚戚」，十四疊字中，以齒上音佔大多數，就可知此詞運用之妙，全在這些聲母相近的字聯在一起，於是讀來也覺

聲情中所表現的象有悽淸慘戚之感而已。我們再看豳風鴟鴞一詩：「予羽譙譙，予尾翛翛，予室翹翹，風雨所漂搖，予唯音嘵嘵。」這幾句所用的重言連語，其聲義也相近。毛傳於譙譙訓殺，翛翛訓敝，翹翹訓危，嘵嘵訓懼，都與連語「漂搖」之聲義相近。此類聲義相同或相近的字連綴一起，自然誦讀時也覺有「予唯音嘵嘵」的情形了。劉師培正名隅論謂「侯類、幽類、宵類之字均含詰屈捲束之義」，而此詩所用，卻正是這些含有曲義的字。

綜上所言，則是本於擬聲與感聲的語詞，其本身卽具有一種聲音美，所以中國文辭只須巧爲運用這些語詞　自然容易顯出聲象與聲情之美，而同時也容易顯出音節之美。

文氣的辨析

姚鼐古文辭類纂序目云：「所以爲文者八。曰：神，理，氣，味，格，律，聲，色。神理氣味者，文之精也；格律聲色者，文之粗也。」粗迹易知，精義難明。所以「神」「理」「氣」「味」四者，比較不易明曉，而文氣之說，其界限尤混淆不清。曰氣機，則近於神矣；曰氣韻，則近於味矣；曰精氣，曰元氣，則又近於理矣。玆所以專就文氣之說一辨析之。

用抽象名詞以論文，本已不易捉摸；何況再加以昔人之好作玄談不着邊際，與濫用術語不審名理！所以文氣之說遂難有定論。我們第一步必先確定其義界，使術語之濫用者得以明劃；第二步再分別其性質，使玄談之抽象者歸於切實；則文氣之說，或未必定爲不可捉摸之問題也。

「气」本象形字，其本訓爲雲氣，雖其噓吸出入，並無定形，但論其本義，初非絕對抽象的名詞。其後一再引伸，以指天地之元氣，以指吐納之氣息，以形容流動之氣象，於是由具體而進於抽象了。由是再展轉引伸，以指個人之氣稟，以指修養之氣質，

以指環境之氣習，於是復由述自然現象者一變而論及人事，一變而爲倫理之術語了。其後再進一步以指行文之氣勢，於是始爲文學批評上之術語。所以嚴格而講，文氣之說，不過指行文之氣勢言耳。但因與上述的許多引伸義，不能無相互的關係，所以錯綜糾紛，各執一端，而其說亦遂以愈淆：或探求其所以致之之本，或指出其所以致之之法，於是文氣之說也似乎本無定論了。

其由於論行文之氣勢而探求其所以致此之本者，爲說亦互異：或由氣稟言，則指先天的稟賦，於是有才氣體氣之殊。才氣分高下，體氣別陰陽。才氣相等，體氣不妨互異；體氣相同，才氣或有差異。文心體性篇謂：「才有庸儁，氣有剛柔」，最爲確論。魏文之論文氣，就才氣言，所以清濁有體，而巧拙有素。姚鼐之論文氣，就體氣言，所以各有偏勝，而文變多端。要之均就作者的稟賦而言；易以現代用語，即是論作者個性的問題。

或由氣習言，則指後天不自覺的薰染，於是又有氣運風氣之別。氣運隨時代爲轉移；文心時序所謂「時運交移，質文代變」，「風衰俗怨，梗槩多氣」者是也。風氣因風土而不同，漢書地理志所謂「剛柔緩急，繫水土之風氣」者是也。易以現代用語，則又是作者環境的問題。

或由氣質言，則指後天自覺的修養，故能不爲環境所左右。語其方法，卽昔人所謂養氣，所謂變化氣質。而其着手，又有積極，消極，內感，外鑠之別。其主積極者：或重在積理，卽李翺所謂「理辨則氣直，氣直則辭盛」，而魏禧於宗子發文集序發其旨。或重在練識，卽韓愈所謂「識古書之眞僞」，所謂「無迷其途」，而魏禧於答施愚山侍讀書闡其義。或重在勵志，亦卽韓愈所謂「不得其平則鳴」，而彭士望於與魏冰叔書明其說。或重在尙學，此卽柳宗元所謂本之書詩禮春秋易以取道之原，所謂參之穀梁孟荀莊老國語離騷史記以旁推交通而以之爲文者。其主消極者重在寡欲，此卽惲敬所謂「作文之法不過理實氣充，理實須致知，氣充須寡欲」也。要其義則本於韓愈「無誘於勢利」一語得來。上文所述，大抵多主於內感。至如蘇轍「欲得高山大野可登覽以自廣」，則其所謂「氣可以養而致」者，又全重在外鑠了。這一些話，要之又都是作者修養的問題。

或由氣象言，則又就氣稟氣習氣質三者混合的態度言之。而錢謙益遂別爲香氣光氣，以創爲鼻觀望氣之術。欲於文的氣象進窺人的氣韻，則又是近人所謂人格的表現的意義。

其由於論行文之氣勢，而指出其所以致此之法者，亦有數說。或於文外求之，則有

主靜主敬諸說。主靜所以舒其氣。文心養氣篇云：「吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣，煩而卽捨，勿使壅滯。」此雖非養氣工夫，卻是衛氣方法。柳宗元反其語云：「未嘗敢以昏氣出之」，亦是此意。魏禧許士重詩序逐本以拈出「靜」字，謂詩文必有靜氣以爲之根。此意若以現在用語釋之，近於所謂感興，蓋靜氣以爲之根，卽所以待感興之自來也。主敬又所以斂其氣。此卽柳氏「未嘗敢以矜氣作之」之說，而章學誠文德篇遂本以拈出「敬」字。謂「文繁而不可殺，語變而各有當，要其大旨，則臨文主敬，一言以蔽之矣。主敬則心平而氣有所攝，自能變化從容以合度也。」此意若亦以現在用語釋之，卽是所謂精神的集中，卽所以擒住此感興而已。蓋斂而又斂，則粗心浮氣，自然蠲除，修辭自能合度矣。

或於文內求之，則更有論體論氣之別。一是氣外論氣，一是就氣論氣。羅汝懷與曾侍郎論文書謂「文家論氣當兼論體，體殊而氣亦殊」，此蓋就體以論氣者。其就氣論氣者，大率本於韓愈氣盛言宜之說。劉大櫆論文偶記云：「文須筆輕氣重」，重亦盛也。不過行文氣勢如何能盛，亦有種種相反之說。李德裕云：「氣不可以不貫」，（窮愁志）而曾國藩謂「爲文行氣宜縮多而伸少」。（雜著）一主調達，一主收斂，似乎相反。實則李氏別氣與勢言之，所以再說「勢不可以不息」；曾氏則混氣與勢言之，蓋卽本李德裕論勢

之說，一轉其論調耳。姚鼐與姚石甫書云：「大抵文章之妙，在馳驟中有頓挫，頓挫中有馳驟。」馳驟則成爲貫頓挫便是縮了。曾國藩家訓中復云：「陽剛者氣勢浩瀚，陰柔者韻味深美。浩瀚者噴薄而出之，深美者吞吐而出之。」噴薄則氣貫而壯，吞吐則氣縮而澀了。此本一件事的兩方面，所以猶不甚相反。至如古文家之欲氣力有餘於文之外，化堆重處爲空虛，（曾國藩語）與考據家之不欲以後人之巧利，勝前人之鈍拙，以爲詮釋之繁，無掩於其氣之浩然。（羅汝懷語）則尙虛尙實，正相反背。然其以氣盛爲目的，固無不同。不過一欲以巧勝之，一欲以拙濟之耳。

關於文氣種種的說法，大率備是。我們於此可知諸家所以多歧說之故，只由於立脚點不同耳，只由於觀察的方面不同耳。至其中心問題，固無不以行文之氣勢爲焦點。所以現在所應討論者，卽在於行文之氣勢的一點。

我以爲關於文氣的辨析，不外上述的兩大端：一是所以致之之本，一是所以致之之法。前者是因氣以論文，所以所說的只是種種方面與文氣的關係；後者是因文以論氣，所以所說的又是文氣在文章中間的作用。我們再明晰些說，卽前者是批評方面的問題，而後者是創作方面的方法。

何以文氣是創作方面的方法呢？蓋古文家之所謂文氣，與駢文家之所謂聲律，實在

有同樣的性質，——至少有一部分屬同樣的性質。駢文家爲什麼要講聲律？卽因爲不欲其文之「吃」。劉勰文心雕龍聲律篇云：「凡聲有飛沈，響有雙疊。雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽。沈則響發而斷，飛則聲颺不還。並轆轤交往，逆鱗相比，迂其際會，則往蹇來通。其爲疾病，亦文家之吃也。」古文家爲什麼要講文氣？卽因爲欲其文之「貫」。李德裕窮愁志文章論云：「氣不可以不貫，不貫則雖有英辭麗藻，如編珠綴玉，不得爲全璞之寶矣。」曰「吃」，曰「貫」，本是同一意思，不過一就消極言，一就積極言耳。劉氏又云：「聲畫妍蚩，寄在吟詠；吟詠滋味，流於字句；字句氣力，窮於和韻。」這不是說駢文家的聲律，也所以調其吟詠的氣勢嗎？李氏又云：「古人辭高者蓋以言妙而工，適情不取於音韻；意盡而止，成篇不拘於隻耦。故篇無足曲，辭寡累句。譬諸音樂，古辭如金石琴瑟，尙於至音；今文如絲竹鞞鼓，迫於促節。則知聲律之爲弊也甚矣！」這不又是說當重文氣不當重聲律，而文氣也有代替聲律的作用嗎？蓋古文家之所謂文氣，近於自然的音調，而駢文家之所謂聲病，則屬人爲的音律。文氣以有聲律的性質，所以曾國藩以爲欲氣盛全在段落清，須於古人段落分束張起中領取其妙境妙用。則已有揣摩其音節的意義了。聲律也以有文氣的性質，所以陸厥與沈約書說明昔人亦明音律之理，舉「魏文屬論深以清濁爲言，劉楨奏書大明體勢之致」爲例。竟以氣

勢之說，為音律論之先聲了。此所以謂文氣與聲律至少有一部分屬同樣的性質。

文學工具不外兩種：直接的是文字，間接的是語言。中國文字以有單音與孤立兩種特質，故適於駢儷韻律的體裁。駢文家之講究聲病，不外利用文字的特點以完成人工的音律而已。古文家之好論文氣，也不外利用語勢之浩瀚流利以自然的音調見長耳。「出辭氣斯遠鄙倍矣」，文而論氣，其最初本是指語言說的。聲律所以成文字之美，氣勢所以顯語言之長。其性質相近而異其作用，此所以文氣與聲律又得以相濟而相代。

明白文氣與聲律之同點，所以可以相代；明白文氣與聲律之異點，所以又可以相濟。駢文雖重在聲律，而也未嘗不重在氣勢。曾國藩茗柯文編序云：「瑰偉奇麗之辭，曾無才力氣勢以驅使之，有若附贅懸疣，施膠漆於深衣之上。」此即李德裕所謂：「編珠綴玉，不得為全璞之寶。」蓋只重人工，不尙自然，則下者自成為附贅懸疣，而高者亦不過編珠綴玉而已。古文家之攻擊駢文，即因其短在氣勢。至於古文雖重在氣勢，實在也不能一偏而「磔裂章句，隳廢聲韻。」（裴度與韓愈語）曾燠駢體正宗自序謂文無取於冗長。「吃文為患，累句不恆，譬如屢舞而無綴兆之位，長嘯而無抗墜之節，亦可謂不善變矣。」古文之失，即在於忽視文字的美點，所以阮元劉師培等以之為「直言之言，論難之語，非言之有文者。」蓋自然的音調，與人為的音律，本也不妨相輔以濟其美。我

們試看律體的拗句，卽可明白此理。律體本是一種最諧和的聲律，何以要故作拗句呢？何以於故作拗句之後仍能不覺其拗呢？這卽是出於語氣之自然，所以能如此耳。沈約云：「天機啓則律呂自調，六情滯則音律頓舛。」蓋人爲的音律本從自然的音調中出，故自然的音調，有時亦能闇合人爲的音律。此彥和養氣所以重在「意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷」也。

何以文氣又是批評方面的問題呢？則以氣出於自然，而聲律出於人爲，「絲不如竹，竹不如肉」，其所以不如者，卽以愈違於自然，其個性愈不易表顯故也。昔人稱齊梁間詩，謂爲「興寄都絕」者，亦是此意。由於這些關係，所以人爲的聲律雖易於依循，只能作創作的方法，助修辭的技巧，而不能於其間窺出作者的個性。其能於韻律中猶透露眞性情者，卽由於以自然的氣勢濟之，並不是聲律本身可以表現個性。所以聲律只是創作的方法而無關於批評。至於自然的聲氣雖不易捉摸，而儼若有一定的音節，或宜於高聲朗誦，或宜於低聲密吟，體會玩索，似乎也有着手的途徑，所以一方面也近聲律的性質，得爲創作的方法，而一方面因聲求氣，若有作者之精神意氣存乎其間，「雖百世而後如立其人而與言於此。」（姚鼐答翁學士書）所以又成爲批評方面的問題。這種若有作者之精神意氣存乎其間者卽昔人所謂氣象。就一部分言，或氣稟，或氣習，或氣質，都可

以表示氣象，而要以此三者混合的整個的表現爲多。故氣象云者，就作者言，即是人格性情之流露；就作品言，即是所謂風格，昔人以氣象不外天地之氣化，故論風格亦每以陰陽剛柔爲言。姚鼐復魯絜非書云：「天地之道陰陽剛柔而已！文者天地之精英而陰陽剛柔之發也。……觀其文，諷其音，則爲文者之性情形狀舉以殊焉。」此言說得最妙。昔人所論如邵公濟英氣和氣之說，魏禧山分水分之說，惲敬槍棓氣、袍袖氣之說，曾國藩義氣仁氣之說，大率相同。所以文氣之說，其又一意義即爲風格。風格萬殊，所以只舉二端言之者，舉其極以概其餘耳。姚氏固云：「夫陰陽剛柔，其本二端，造物者糅而氣有多寡進絀，則品須億萬，以至於不可窮，萬物生焉。故曰『一陰一陽之爲道。』夫文之多變，亦若是已！」

所以文氣之說就狹義言，是即文以求氣，其言氣恆與「勢」相混，唐宋文人之論氣者多主之；就廣義言，是因氣以品文，其論氣又與「神」爲近，清代文人之論氣者多主之。

一七，一〇，一四。

諺語的研究

一

諺語的釋義，在我國各種書籍中間，大都是簡單含渾之說，如：

俚語曰諺。（書無逸蔡氏傳）

諺，俗語也。（禮大學釋文）

諺，俗言也。（左傳隱十一年釋文）

諺，俗之善謠也。（國語越語韋注）

諺，俗所傳言也。（漢書五行志顏注）

諺，直言也。（文心雕龍書記篇）

這些定義對於諺的性質作用，都不能確切說明，未可作為愜當的定義。即如：說文謂：

諺，傳言也；從言，彥聲。（廣雅釋詁「諺，傳也。」）

這個解釋，亦嫌簡單不易明瞭。現在分析「傳言」的含義，大概可有三種解釋：

1. 古語。——段玉裁說文注
2. 傳世常言。——一切經音義卷十二引說文語
3. 一時民風土著論議。——說文長箋

第一義因經傳所稱之諺大都是前代故訓，所以認定諺是含有一種格言的性質，典雅的旨趣，可以稱引，可以奉行的。如韓非子六反篇引古者有諺，又引先聖有諺，及孟子引夏諺，左傳引周諺等。國語韋注近此義。第二義是謂諺是傳世通行之說，不管淺近俚俗，只要是民間流行的，便可稱之為諺。如後漢書仇覽傳引蒲亭鄉諺，三國志馬良傳引襄陽鄉里諺，書傳及禮記左傳釋文近此義。第三義是以為諺是或種社會風俗的結果；即謂諺是時代的產物，必反映當其發生的時代的精神。如夏諺：「吾王不遊，吾何以休；吾王不豫，吾何以助。」即可見當時下情上達，上德下宣的景象。漢書顏注近此義。本來諺的含義，兼這三種，——猶不止此——偏舉一端，實有未當。說文諺字從言彥聲，古人文字本於聲音，凡字之由某字得聲者，必兼取其義：彥訓美士，所以諺即美言之意，謂美士的言語；美士的言語大都典雅易誦，所以亦易於流行，而美士的所以發為這種言語，則固不能脫離環境——時代風俗——的影響的。

以上這些都是我國舊時對於諺字的釋義，即從外國的語言中考察，亦差不多有同樣的含義：日本語諺字是「コトワザ」。據於本居宣長之說，謂本意是謂神之心，而世人之言之以喻吉凶之事者，此是神道學者的見解，未免牽強。實則「コトワザ」之意是謂實地經驗的事業用一種言語來發表的。這種用來發表的言語即是「コトワザ」。英語諺字是Proverb，法語是Proverbe，其語源均出於拉丁語Proverbium一語。Proverbium是Pro與Verbium二語合成。Pro是「前」或「公」的意思，Verbium是「言詞」的意思。所以英法的所謂諺，是公然在於許多人前說的言語，即這一種言語在社會上有流行性的。德語諺字是Sprichwort, wort即言詞之意。Sprich是由於Sprechen（說）或Spruch（宣告）而來。據此則德國諺語的含意是謂日常人所說的言語或如裁判者的宣告，須促人實行的。本來德國有一句諺語：是 'Sprichwort, Walrwort.'（諺語即眞語）可見德人對於諺語的觀念，以爲最富於格言性的。

由以上種種不同的意義而考察之，可知諺的根本意義是有言語的意義，以此爲基礎而更有下列各義：

1. 是一社會上所流行，可公然用於談話的。
2. 根據於實際的經驗，即受當時風俗的影響的。

3. 體裁主於典雅，即用美的言詞以表現的。

4. 規定人的行為的標準，即使人可以照着奉行的。

總合以上各義，關於諺語的要素，大概完備，因此可下個定義。即：

「諺是人的實際經驗之結果，而用美的言詞以表現者，於日常談話可以公然使用，而規定人的行為之言語。」

這個定義雖是單由於諺字的語意綜合而建立的，有時或者猶恐不能適用於一切的言語，不過諺的主要性質，總不能外是罷了。

這是從比較的狹義方面着想；至於從廣義方面而言，則不論何種言語，祇須有一定的形式而傳唱於社會上的，都是諺語。即如一種形容的辭句，因其有一定形式而又膾炙人口，亦可名為諺語。但如此則義太廣泛，轉難明晰，所以這篇所講，大都是指狹義言的。

於此更有應注意的，即以上對於諺字的各種解釋，都包有言語的意思。這一種美的言語，於文字上固然亦常被採用，但這決不是諺語的本旨。文心雕龍書記篇謂：「文辭鄙俚，莫過於諺，而聖賢詩書，采以為談。」諺雖不拒絕文字的采用，而本來性質在宣之於口，所以其價值亦專在談話之上；這是不可不分別認清的。

二

上面肯定的下了一個定義，雖能包括諺語主要的性質，但恐怕還不夠明瞭，因此再從否定方面與各種類乎諺語的，比較他的不同，可以反證出諺語的性質，使更爲明顯，更爲確定。

1. 諺非歌謠
2. 諺非格言
3. 諺非寓言
4. 諺非其他各語

諺語的形式頗多有韻的、諧和音律的、逐句整齊的，這些極與歌謠相類似，因此亦易與歌謠相混淆，然其間有個主要的區別，即是歌謠可以歌唱而諺語不能歌唱的。杜文瀾謂：「謠諺二字之本義各有專屬主名。蓋謠訓徒歌，歌者詠言之謂，詠言即永言，永言即長言也；諺訓傳言，言者直言之謂，直言即經言，經言即捷言也；長言主於詠歎，故曲折而紆徐；捷言欲其顯明，故平易而疾速。此謠諺所由判也。」這樣分別很爲顯明。本來詩——文學——可以分爲二種：一是史詩（Epos），一是歌（Melos）。歌謠是

屬於歌的方面；史詩即是賦，漢志謂「不歌而誦謂之賦」，諺語是近於史詩方面的，所以與歌謠不同。——史詩的衍支爲科學詩、格言詩等，均與諺語性質相類——這是形式方面的關係。至於性質上，諺語是經驗累積的結果，所以是主於知的；而歌謠則重在抒情，是主於情的。這個便是歌謠與諺語主要的區分。

諺語與格言很難分別，許多格言即是諺語，又許多諺語用如格言；這因爲諺語與格言其性質上有很多共同之點之故，其主要者有二：A、富於道德的色彩，B、富於哲理的思想。

諺語與格言均富於道德的色彩，所以能指導人的行爲，規定人的趨向，在或時的社會上有奉爲金科玉律的權威。說文長箋謂「諺字從彥言，可知寓教於文」，則諺語含有教訓的意思，正與德語 Sprichwort 的語意相同。這些諺語如「救寒莫如重裘，止謗莫如自修」，（三國志王昶傳）「遠而知反，得道未遠」，（魏書高謙之傳）「忍事敵災星」（呂居仁官箴）等，都是人事上一種規律。其富於哲理思想的，則神味雋永，堪耐玩索。本來由於格言的曼衍，容易成爲一種哲理詩，諺語中有哲理思想的，性質正與哲理詩相似，所以亦成爲一種格言，如「其益如毫，其損如刀」，（魏書高允傳）「行得春風有夏雨」，（後山談叢逸文）「敗棋有勝着」，（病榻手吷）「人無千日好，花無百日紅」譚概等，深含至理，亦常奉爲事

理上的一種規律。不過諺語與格言雖易混淆，又各有不同的地方，即諺語的初起衹發於語言，而格言的初起常著於文字。（參看下節）「溫故而知新」一語，可以算是格言，而不能作爲諺語，因是文字上的成句故。又諺語的性質，有些關於諷刺人情的，格究物理的，——格物而別有寄託的，即偏於哲理方面——常不過是一種經驗結果的表示，頗與格言異趣，所以諺語不盡是格言，而格言亦不盡是諺語。

中國舊有一種隱語，（如漢書東方朔傳載其與郭舍人迭爲隱語）更有一種射覆語，（如三國志管輅傳載其射覆語三則）往往借辭在此，寄意在彼。現在吳中流行的語句類此性質者，亦是很多，如「叫化子弗留隔夜食——一頓光」，「四金剛騰雲——懸空八隻脚」，「啞子吃黃連——說弗出個苦」，「關老爺賣豆腐——人硬貨弗硬」等，北方亦有這等語句，如「大水沖了龍王廟——一家人不認識一家人」，「抱了書本兒騎驢——走着瞧」，這些語句在社會上亦極流行，有時專說謎面，有時或並說目的話；說者可以臨時活用之；若從廣義方面說，固然亦是諺語的一種，而嚴格說來，這似寓言非寓言的隱語，畢竟是似諺非諺的隱語，因爲此只有諺語性質中一部分的普遍性罷了。

至於外國在社會上流行的，又有很多的寓言，常於普通的談話中間引用及之。這些比平常的寓言雖短，而比普通的諺語卻長，從狹義說，亦不能算是諺語。即如弗里推

(Freytag)所搜輯的阿剌伯的俗諺，如：

They said to the camel-bird, 'Carry'; it answered, 'I cannot, for I am a bird'.

They said: 'Fly'; it answered, 'I cannot, for I am a camel'.

使駝鳥負重，駝鳥答「不能，因我是鳥」；使之飛，又答「不能，因我是一個駝」。

這個明明是一則寓言，很顯著的脫離諺語的範圍了。舊時有個寓言，謂鳳凰壽辰，百鳥朝賀，而蝙蝠不至，鳳凰責以無禮，蝙蝠答爲是獸，不用賀君；後麒麟生誕，蝙蝠不至，麒麟責之，則展翼而言是飛禽。其意正與之相同。所以類此者，亦不能謂爲諺語。

楊愼輯古今風謠及古今諺，他因於謠與諺的不同，而爲之區分，固是甚善，然與其他諸語讖語等。猶相混淆。（見書傳正誤）明郭子章編輯六語卽分謠語、諺語、隱語、讖語、諧語六種，各爲數卷。杜文瀾輯的古謠諺對於諧語、隱語、射覆語、了語、危語、反切語、雙聲語、千字文語、酒令語、曲語、優伶戲語、鳥語、犬語、鈴語，均不采錄，都因這些對於諺語的性質，各有不相同之處。這些雖是發於語言，且亦往往有韻，往往頗有才智，很與諺語的形式相似，——諺語固不一定須韻——而因爲這些並非或種經驗的結果，亦不能奉爲或種事業的標準，祇不過是逞一些小智小慧作爲茶餘酒後的談資罷了。因此諺語雖與之有相似之處，卻亦不能卽與之相混。

由於以上比較的結果，可知諺語與謠語、諧語……等雖有時同其形式，而性質不同，諺語與格言雖有時同其作用，而起源絕異，諺語自有其所以爲諺語者在。

據此，則諺語的性質可以明瞭，但諺語雖自有其特性而與村歌俚謠卻都是民衆藝術的表現，因此，諺語的起源是怎樣，很不容易明瞭。作此諺語的是誰，及作者所以作此的動機又何在？都不能夠確切說明，不過他在社會上通行流布，適用於日常的談話罷了。這正因諺語是民衆藝術，所以這種流行的諺語或是經過幾個人修改的結果——即融合多數人的經驗——而不能指出誰是這諺語的作者。中國人素來中一種「文毒」，所以對於淺近通行的俗言俗語以爲不在諺語範圍以內，（如段玉裁等）實在這種流行的俗語正是國民情調的表現，頗有研究的價值。

諺語的起源雖不可得知，但吾人推想他的所由成立，實與現在流行語的成立一樣。流行語的成立眞是偶然的事情。諺語的成立或者亦是如此。現在人對於名人的演說或談話——即或平常人的談話中間，——偶然吐露幾句奇警的語句，顛撲不破，含蓄無盡，足以使人反覆玩味的，那就深印於心中，待到適當的機會，即引用之以表現出來，由是輾轉傳布，遂成爲一種流行語了。諺語的成立，亦是基於一輩人選擇出來淘汰出來的雋語。一個社會中間定有幾個多閱歷、廣見聞、通達人情、擅長修辭、並且具有奇警的才

能底人，因於這些人觀察經驗的結果，歸納出幾則當時的所謂眞理，很美麗的宣之於口，於是流俗競相引用，卽競相傳布，諺語遂以成立。在這諺語初發生之時，不但直接聽聞的人，卽間接傳述的人，或亦能確知作者之爲誰。待閱時漸久，傳布漸廣，於是只保留了這句諺語，至作者的姓氏便不可得而考了。再因爲諺語經各人的傳述，而各人的經驗不同，才能有異，或少加增減，或略事修飾，都是常有的事，因此更不能指定作者爲誰。所以諺語之不能知道作者，及作者作此之原因，本是當然的情形，諺語之所以爲諺，亦正在此。

諺語的起，最初只發於語言，未著於文字，祇藉口頭引述以爲流傳，故諺語之不能明瞭眞作者，亦是諺語必要的條件。吾人對於古代文字，如荷馬的詩，伊索的寓言，且有許多人以爲非出自一人所作，更何況是語言呢！不過諺語被人引入文言以後，則這句諺語就好似變爲這人所創作，日人重野博士謂論語一書世俗雖稱爲孔子的言語，實是中國古來的諺語，不過孔子取爲己有罷了。此雖是大膽的懷疑，但可見諺語被人引用以後，很容易誤會是諺語的創作者。伊索寓言中於每篇寓言之末，輒引一句似諺的短語，這或者卽是當時行世的諺語被伊索采用罷了，未必便是伊索所作的，因爲若是伊索所作的，便不成其爲諺語了。

清杜文瀾於其所搜輯的古謠諺的凡例裏邊，區別諺語與非諺語的界限，謂「總以初作之時是否著於文字爲斷，凡有韻之詞業已形諸紙筆、付諸鐫刻者，即不止發乎語言，衡以體裁，無庸編載，」這個見解極爲正確。因此對於諺語的起原，不能明知其作者，正是諺語的特質。

但這亦有偶然的例外。吾人可以說諺語的發生因爲先著於語言所以難明其作者，不能說諺語必不能知其作者。譬如「楚雖三戶亡秦必楚」一語，在當時確是一種勉人奉行的諺語。風俗通引此時即謂爲由於百姓哀楚懷王受秦所欺而作，只知其爲諺語，未曾說出作者的姓名，而史記項羽本記即作爲楚南公之言，是又可知此語實始自南公，然後流行在社會上的。使無司馬遷的記載，固無從知其爲誰氏之言了。

所以諺語之不能明知其作者，是當然的，而偶或能知其作者，是例外的；許多語言學家的解釋諺語，都以爲是「無作者的格言」，(a saying without an author) 所謂無作者云者，並非眞的沒有，不過是不知罷了。諺語之所由成立，不在於創作的人，而在於許多承認的人。不經公衆的審定以爲之推行，諺語即無由流布，所以諺語是民衆藝術，其價值本不在作者，吾人正不必明瞭其作者之爲誰。

三

吾人對於一切文藝本可從兩方面觀察，——即形式與內容——現在對於諺語性質的研究亦可以如是。本來文藝作品必求形式與內容的融合一致：內容不借助於形式不能單獨完全發生美的影響，形式不求助於內容亦不能使人深切感受美的印象。諺語之所以動人，所以能在一時或長期的社會上有流行的勢力，正因於他客觀方面的形式與內容之一致，始得使人主觀方面的觀賞與感情亦融合一致。諺語的形式是指諺語所由發表思想的方法，諺語的內容是指諺語所發表的觀念。霍埃爾說：「諺語以短簡（shortness）意義（sense）機警（salt）三種爲要素。」短簡、機警是屬於形式方面的，意義是屬於內容方面的。吾人研究諺語的性質，正可分這兩方面而觀察之。

但是諺語之所以需要，諺語在民衆藝術上所以有存留的餘地，與其說由於他內容的幽玄、深邃，不如說由於他形式的奇峭、警拔、整齊而流麗；因爲諺語所表的思想大都是單純的、平凡的，——固亦有深寓哲理的但不甚多——至其形式則奇警輕快，很富於刺激力而足以助人的記憶；因此諺語的生命比較的還是重在形式而不在內容。

現在就諺語的形式上而考察之，大概有四種要素：（1）句主簡短，（2）調主整齊，

（3）音主諧和，（4）辭主靈巧。這四種要素都有一個共同的作用，即是便於記憶。諺語本是口耳相傳的東西，若使佶屈聱牙，不易上口，即不能有這樣的流行性，普遍性，而諺語即失其價值，且亦無由成立，所以諺語形式上的關係很為重要。現再就上述四種要素分別言之：

其一，諺語以簡短為要素，是諺語最顯著的性質。許多美妙的俚諺大抵簡勁而有含蓄，能把很多的意義事實以很少的語句表現出來，而很少的語句又能用很少的字數組織成功。吾人通觀各國的諺語普通都是一句或二句；三句以上的便已很少。至其字數則六七字以內的最多，十字左右的次之，二十字以外的便很少了。例如吾國舊時的諺語：「生相憐，死相捐」，「生東吳，死丹徒」，（意謂吳地多產可以攝生，丹徒土堅可以安葬。）「讓一寸，饒一尺」，「括糠及米」，「鹿死不擇音」等都是很短的語句。其他如日本諺語：「戀，闇」，（意謂易為愛情所蒙蔽，即英諺“Love is blind”之意。）「花八半開，酒八微醉」，「晝九，夜八，船六」，（謂因時因地而飲酒之杯數有多寡）等，英諺“Haste makes waste”，（躁急多害事）“Time is money”，（時間是金錢）“Forewarned, forearmed”，（預防是保衛）都極簡約。至德國的諺語則往往祇以兩個單語連綴而成，寓意深，音律尤妙，而簡潔更甚。如以前所舉的 Sprichgort, Wahrwort” 及 “Voll, toll”，（盈滿是狂愚）“Borwer,

"sorgen", (借貸卽爲難) 均以兩個單語說明他的關係，語句雖短，意思是很長的。諺語的所由成立，卽在於以很廣的意義包含於很簡的語句中間。

至於例外的長句固亦未嘗不有，如英諺：

To travel safely through the world, a man must have a falcon's eye, an ass's ears, an ape's face, a merchant's words, a camel's back, a hog's mouth, and a hart's legs. (人要平安過這世間，須有鷹的目、驢的耳、猿的面、商人的口才、駱駝的背、豬的口、和鹿的足。)

這諺語可算是很長的了；中國舊時的諺語，亦有很長的，不過因於調的整齊，音的和諧，和辭的奇警，依舊是便於記憶的。如：

食石食金鹽，可以支長久；食石食玉豉，可以得長壽。

城中好高髻，四方高一尺；城中好廣眉，四方且半額；城中好大袖，四方全匹帛。

屠者飯藿羹；造車者步行；梓匠處狹廬；陶者用缺罌；鬻扇翁手障暑；畜妓之翁恆獨處。

這些固是很長了，但應用時往往隨意除去幾句，或提出幾句。這些活用的例，於現行的諺語中間，可以找出不少，不再贅述。卽如上文新論所引的「屠者飯藿羹……」一則，見於鄒子的卽除去「梓匠處狹廬，陶者用缺罌」的二句了。

其二，調的整齊亦是諺語的一種特色。吾人對於不整齊的語句難於記憶，而於整齊的語句易於記憶，自是一定之理。諺語因必須求便於記憶，則其語調亦當然有偏重整齊的傾向。這一種很整齊的語調在中國及日本的諺語中間爲最多，西洋各國的諺語則類此者較少，這是因於語法組織不同之故。茲略舉語調整齊的諺語如下：

拙老婆，巧舌頭。

捉姦捉雙，捉賊捉贜。

拳不離手，曲不離口。

養兒防老，積穀防飢。

好馬弗吃回頭草，好女弗穿嫁時衣。

惜食有食吃，惜衣有衣穿。

人ハ一代，名ハ末代。——日本諺

鷹ハ八百，矢ハ三文。——日本諺

三歲ノ翁，百歲ノ童。——日本諺

借ルハ八合，濟スハ一升。——日本諺

Good mind, good find.——英諺

Out of debt, out of danger.——英諺

Ehre verloren, alles verloren. ——德諺

Borgen, sorgen.——德諺

這都是舉其最整齊者而言。至於中國的諺語組織，有雖似不整齊而亦整齊者，如用「三三七」或「三五七」等語調，大都是從古詩及樂府中脫胎得來，——也許是古詩樂府從諺語的語調模仿得來——雖不似對偶式的整齊而亦易於記憶。舉例如下：

龍生龍，鳳生鳳，賊生兒子掘壁洞。

坐得正，立得正，那怕和尚合板凳。（此女子所自道語。合板凳，爲合坐板凳義。此即「雖袒裼裸裎於我側爾焉能浼我哉」的態度。）

三月三，曬得兜底白，鵝毛管管盡是麥。

若要身體安，常帶三分飢與寒。

天養人，養四方；人養人，養得面皮黃。

枇杷黃，醫者忙；橘子黃，醫者藏；蘿蔔上場，醫者還鄉。（言夏多病至冬自平）

這些又是於整齊中求參差，然而於參差中又未嘗不整齊，這因於他語調很自然的緣故。

其三，調的整齊既是諺語的一種要素，而所以使調整齊的原因——卽爲調的生命者

尙有音韻的關係。整齊的語調使人見而生快，和諧的音韻使人聞而感美。而諺語的作用本在口頭的流布，則整齊其語調，非爲悅目，不過是助記憶罷了。大凡吾人心理上的記憶作用，印象愈深則再生愈易。諺語所以能保留、流行之必須的條件，在便於記憶，所以於不整齊的諺語中間，固當求其音節的諧和，卽於很整齊的語調亦很多依舊講究音韻的。音諧和，調整齊，自然記憶上不生困難了。

至於諺語中講究音韻的形迹最顯著而易明的，大概有五種用法：

A・疊同音　例如：

不看僧面，看佛面。

人算，不如天算。

生出來個志氣，敎出來的臭氣。

伸頭亦一刀，縮頭亦一刀。

公說公有理，婆說婆有理。

短氣，ハ損氣。——日本諺

多勢，ニ無勢。——日本諺

合セ物，ハ離レ物。——日本諺

"Slow *help* is no *help*."——英諺

"Ehre verloren, alles verloren."——德諺

B．顛倒字句　此例祇中國有之。舊時詩句「非人磨墨墨磨人」亦類此。

打仔弗罰，罰仔弗打。

忙家不會，會家不忙。

人欺病，病欺人。

高者不說，說者不高。

吃力弗賺錢，賺錢弗吃力。

C．尾韻　例如：

當斷不斷，反受其亂。

氣氣生病，笑笑活命。（此是吳諺，與客座贅語所引南都常諺「惱一惱，老一老；笑一笑，少一少」意同。）

善人好欺，善馬好騎。

山川而能語，葬師食無所；肺腑而能語，醫師色如土。

教婦初來，教兒嬰孩。

聞テ極樂，見テ地獄。——日本諺

Wide will wear, but tight will tear.——英諺

Women's jars breed men's wars. ——英諺

Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait. ——法諺

D．頭韻　例如：

比上不足，比下有餘。

種瓜得瓜，種豆得豆。

狐假虎威。

ナスセウニナライデ，ナルセウニナル——日本諺

No cross, no crown. ——英諺

E．平仄相對——此例唯中國有之。其式類律絕中的音律，如：

殺人可恕，無禮難容。

聰明一世，朦朧一時。

同胞兄弟看娘面，千朶桃花一樹開。

諺語因有音韻的關係，所以亦和文藝中的詩歌一樣，在那一種語言裏產生的，若譯成別一種語言，總不能如原來的完善雋妙，因為意義猶易於翻譯，聲調是很難合拍的。

拉丁諺："Traduttori, traditori"（翻譯者是反逆者）可見翻譯總不能保存原來的精神，不過諺語因於交換之故，有時融化外來諺語，以造成確切適當的諺語，亦非不可能之事。日本的諺語很多與中國的相類似，即是此故。

其四，短的詩歌的構造要和蜜蜂一樣，體小而有針與蜜。所謂有針即是謂有靈警的語句，單刀直入，一針見血，給人以強烈的刺激。諺語的修辭亦須如此，所以不可不以靈巧爲主。至其所以修辭的方法亦有多種：

A．對偶　有正反二種：

I. 以兩種類似的事物相聯結的。例如：

長袖善舞；多錢善賈。

孤犢觸乳；驕子罵母。

寶劍必付烈士，奇方必須良醫。

刀ハ武士魂；鏡ハ女ノ魂。——日本諺

花ハ櫻木；人ハ武士。——日本諺

Geld kann viel, Liebe kann alles. ——德諺

II. 以兩種相反的性質相對比的。例如：

從善如登，從惡如崩。

上天無路，入地無門。

成家之兒惜糞如金，敗家之子用金如糞。

藥人キ殺サズ，藥師人サ殺ス。——日本諺

慈悲ハ上カラ，禍ハ下カラ。——日本諺

A bird in the hand is worth two in the bush. ——英諺

B．比喻　或用具體以表抽象，或藉甲事以代乙意，不必言明而自能意會，蓋是很富於象徵性的。例如：

雖鞭之長，不及馬腹。

輔車相依，脣亡齒寒。

狐埋之而狐搰之。

千錢藥卻在籬笆邊。

坡ニ車。——日本諺

C．似非而是　諺語的措辭更有一種奇妙動人之處，卽是每造成奇異的語句——似非而是之說（paradox）。初看似有不合，細思實耐玩味，有似矛盾而並不矛盾，蓋實在

是洞燭世態人情的眞相，而後鑄造出來的。這與審美上的滑稽作用恰相反背。滑稽是初看以爲合理，至後則顯見其矛盾之處，此則看似不合，卻含至理，蓋均是一種機智作用。例如：

强弓易折。

自做郎中無藥醫。

人窮世富。

痘痕モ笑靨。——日本諺

男ノ心ト川ノ瀨ハ夜ノ間ニ變ル。——日本諺

Children and fools tell truth. ——英諺

D．順序　擇數種類似性質者，依數目上的順序，或依大小輕重強弱等次第，而按次言之，此亦爲諺語修辭之一法，其功用有三：（一）省略說明語，（二）易於記憶，（三）簡鍊而整齊。如舊傳夏至冬至後的九九歌，卽是這種體裁。氣候的變遷固未必是九日一變，但是諺語的修辭必須如此，始可彙納多數的經驗知識於簡短的語句中間。其他類此者如：

阿大著新，阿二著舊，阿三著破，阿四著筋。（此是吳諺言長兒每穿新服，幼兒則著破舊衣服。）

十三新婦十四娘，十五十六叫親娘。

一年青，二年紫，三年不斫四年死。（此指竹的生長言。見竹譜詳錄）

十七八，廿二三。（謂少年風騷時）

一富士，二鷹，三茄子。——日本諺

一平，二抱キ，三負ヒ。——日本諺

現在總括以上所言，可見句的簡短、調的整齊、音的和諧與辭的靈巧，是諺語形式方面的四大要點。一切的諺語於形式上固不必全有這四種要素，有時有其一二種亦未嘗不可成其爲諺語；不過美的諺語的形式則於這四種條件差不多是完備的。

四

以上一節是專就諺語的形式而言。所謂整齊簡單等等都是形式方面的條件。概括一句說，諺語的形式是以「美」爲主，這些條件都不過助成其「美」罷了。諺語的重「美」本是諺語的主要性質。（見第二節）至於就其內容而觀察之，則重「眞」重「善」又是諺語所表現的意義之主要性質。「眞」的方面可以分二種來講：（一）觀察人事界而得者，以世態人情爲材料；（二）觀察天然界所得者，以經驗知識爲根據。「善」的方面

則諺語又爲當時有權威的信條，是以訓誡諷諭爲宗旨的。亦可分兩項來說：（一）道德，（二）宗教。

諺語的內容以論述世態人情爲主要的性質自是當然的趨勢。諺語很少不關於世態人情而單以天然現象爲目的者，即使有時單就於山川草木禽獸蟲魚等而言，而其主旨所在，依舊在於世態人情，託物在彼，寄興在此，所以世態人情是諺語的目的而天然的事物不過其手段罷了。諺語不能離人生以獨立，則其內容以人生爲主要題材自是不能避免的事實。

諺語的描寫世態人情極爲深切而顯著。他能暴露一時代社會的眞相使無所遁其形；而於這精細刻劃描寫的中間又含有人生處世於某一時代可以奉行的眞理；所以諺語雖是很簡單的形式而亦常具較複雜的內容。

諺語所描寫的世態人情，範圍極爲廣漠，現在就其最重要最普通的二種言之。卽：

A．貧富，B．男女。

貧富階級的戰爭在現時代是很顯著的事實，而在諺語中間則這種冷酷的、猜忌的、嫉視的暗示亦很可找出不少例證。所以諺語於貧富方面的描寫，雋妙而極耐玩味，因爲這種反抗的思想，本是不期然的印入人心之隱微，祇未曾標榜成爲一種主義罷了。卽有

不一定是這種思想而描寫人情總極入微。如「無錢吃酒，妬人面赤」，「畏己貧，憂人富」，「柴米夫妻，酒肉朋友，盒兒親戚」，「鬻棺者欲歲之疫」，「以貧求富，農不如工，工不如商，刺繡文不如倚市門」，「貴易交，富易妻」等均是一種人情的寫眞，至於「屠者食藜藿，造車者步行……」及「有福之人人服事，無福之人服事人」等，則不平之意更可於言外得之。

關於男女方面的諺語亦是很多；有的是講夫婦間的情形的，有的是描寫女性的，有的是講婚嫁的風俗的。這種很可以看出一社會的風俗，對於婦女問題的研究是極多助力。如「兒婦人口不可用」，「江湖一點訣，莫對妻兒說」，「家有賢妻，男弗遭橫禍」，「天字出頭夫作主」，「嫁出女兒潑出水」等，可見夫婦間的關係早失均衡，夫權的擴張達到極點了。「好男弗軋女淘」及日本諺「女子ハ惡性者」，「女ハ亂基」等都是蔑視女性的表示。如「窮來弗配高親，雨落弗爬高墩」，「只有一船搖兩櫓，弗有一女嫁雙夫」等，對於一社會的婚嫁習俗又可於此看出。這一種眞理式的格言支配普通人的思想者爲效至鉅，所以這種諺語在或種社會上成了硬性以後，應使之減損其權威。

此外如「醬裏蟲，醬裏死」，「好事不出門，惡事傳千里」，「遠親不如近鄰」，「不見高山那見平地」，「利令智昏」，「等人易得久，瞋人易得醜」等，都是透徹人

情之至言。這可稱謂民衆哲學與民衆文學的結晶，眞是一時人事界上歸納出來的眞理。

其觀察天然界所得之諺語，以在中國爲獨多。中國的科學極不發達，然而因於經驗知識之結果，每歸納出一種簡單而明瞭的定理，以流行於談話中間，以應用於實際知識，所以這一類的諺語雖不曾經過眞正科學的洗禮，而在應用上差不多作爲科學的律令看待。其範圍爲極廣，其種類爲極多，略舉如下：

A．關於天文者　如「黃梅旱，井底乾」，「清明斷雪，穀雨斷霜」，「雨夾雪，無休歇」，「小暑一聲雷，依舊倒黃梅」，及廣東颶風諺「朝三暮七，晝不過一」等均多信驗。田家五行志、月令通考、月令廣義、便民纂要等書收此種諺語極多。

B．關於地理者　如七里灘諺「有風七里，無風七十里」，牯牛石灘諺「過得牯牛抄石灘，寄書歸去報平安」，龍湫灘諺「龍湫如拭，濟舟必吉，龍湫髣髴，濟舟必沒」，以及瞿塘諺等均爲觀察經驗之結果，旅行者與駕舟者都奉爲律令，不敢或違。其餘有言各地風景者，如「滄州獅子景州塔，眞定府裏大菩薩」，「陽山萬丈高，不及穹窿半脊腰」等，亦可作爲旅行指南觀。輿地紀勝、一統志、天下郡國利病書等均有此種諺語。

C．關於種植者　如種麥諺：「收麥如救火」，「冬無雪，麥不結」，「無雨莫種麥」；種榆諺：「不剝不沐，十年成轂」，及鋤地諺：「鋤頭三寸澤」等，齊民要術、

農政全書等都引之。

D．關於畜牧者　如養馬諺：「旦起騎穀，日中騎水」，「羸牛劣馬寒食下」，及養猪諺「猪睏長肉」等，與種植等諺都常流行於農民社會，行事時必稱引之。

E．關於博物者　古人對於各種動植物的性質、功能，每就其零星的研究，片段的經驗，以成爲諺語。古人沒有博物學的專科，卽以此爲博物學上的知識。所以楊升庵的解經每引俗諺，其他竹譜、羣芳譜、蟹譜、異魚圖贊等時多稱述，埤雅及爾雅翼等書的詮釋動植物，亦每以諺語相引證。如「天將雨，鳩逐婦」，「蚊有昏市」，「桃三李四，梅子十二」（言放花之年數）等都是。

F．關於醫藥者　如「賣藥者兩眼，用藥者一眼，服藥者無眼」，「穿山甲，王不留，婦人服了乳長流」，「黃芩無假，阿魏無眞」等又爲醫家習用之語。本草綱目引之極多。其關於生理衛生者，如「飢梳頭，飽洗澡」，「上牀蘿蔔，下牀薑」，「捨命吃河豚」，「莫飲卯時酒，莫食申時飯」等又爲常識的流行語。

以上是最普通的，其他差不多各業都有各業的諺語，如畫家有「開口貓兒合口龍」之語，言開口之貓合口之龍最爲難畫；書家有「書無百日工」之語，言作書無速成之理。紀效新書中關於論武藝亦多引諺語——甚至竊賊行竊亦有「偸風，不偸月；偸雨，不

偷雪」之諺——這些專門知識的諺語又是很多，茲不贅述。總之這種諺語比較的近於科學知識而與風俗人情是少一些關係。中國的諺語所以獨有此種特情，我想或是中國的言語適宜於爲詩歌式的組織之故。詩歌式的言語便於記憶，上古口耳相傳的言語爲後人追錄出來的多爲韻語，所以一輩多經驗廣見聞的人亦就其所知，以使其言語詩歌化以後，得以互相傳授，而這一種關於知識的諺語遂獨多了。又我國對於難記憶之知識每喜編成韻語：千字文、三字經、百家姓、神童詩都有韻，乃至寫草字有草訣百韻歌，習醫有湯頭歌訣，都是納知識於韻語之中，所以諺語遂亦有這種傾向了。

諺語中亦有包含的知識是很不正確的，偏於迷信方面的議論，如「猪來貧；狗來富；貓兒來，開質庫」；「燈花今夜開，明朝喜事來」等，獎勵迷信，崇尙拘忌，轉足爲求眞之累，這亦是文化未進時代所不可避免的事實。

現在再從「善」的方面而言。諺語含訓誡諷諭的意思爲諺語性質上最重要的一點。諺語之所以有普遍性、永久性，不受時空兩間的束縛此或爲其重要的原因。楊萬里獨醒雜志序謂：「古今有亡書，無亡言。南人之言，孔子取之；夏諺之言，晏子誦焉。南北異地，夏周殊時，而其言猶傳，未必垂之策書也；口傳焉而已。」諺語僅僅藉於口傳，而竟能保存他不朽的生命，這正因他不用複雜的理論，無須曲折的思辨；而對於人的處

世理事，又有指導的能力，抉擇的效用，並不讓於有組織有系統的倫理學或道德論，所以於猶豫不決之時常被人應用以解決疑難。諺語亦遂得以普遍且永久。薄恩(Bohn)所搜輯的各國諺語於其中以 Better (寧爲)起的有一百三十則，以 Every (各自)起的有百六十則，以 Do not (勿)起的有六十四則，可見諺語的含有訓誡諷諭的意思，自是應有的傾向。中國諺語中類此組織者，如「寧爲雞口，無爲牛後」，「不可不信，不可全信」，「己是而彼非，不必與非爭；彼是而己非，不當與是爭」。亦是此類。

諺語以訓誡諷諭爲重要性質，常帶道德上的意味：「匹夫無罪，懷璧其罪」，是戒人之貪財；「畏首畏尾，身其餘幾」，是戒人之畏葸退縮；「輔車相依，脣亡齒寒」，是戒人之無團體；「當斷不斷，反受其亂」，是戒人之猶豫不決；「忍事敵災星」，是戒人之暴躁；「積財千萬，不如薄技在身」，是欲人之有實學；「禍不入愼家之門」，是欲人之小心；「些小不補，直至尺五」，是欲人之預防。這些都可用以判別是非，決定動止，指導行爲，左右情意，所以一社會中流行的諺語富於冒險性的，國民亦多冒險精神；偏於利己主義的，國民亦多利己思想。英諺有"Time is money"，(時者金也)及"God helps those who help themselves"(天助自助者)的諺語，所以貴重時間而多能自立。日本諺「花ハ櫻木，人ハ武士」，所以有尙武士道之風。德諺有"Morgenstunde

hat Gold im Munde",（早晨的時刻有金在口中）"Vorsicht ist die Mutter der Weisheit"（注意是智慧之母）等諺語，所以有勤奮精明的性質。諺語的支配一社會的思想，指導一社會的趨向，亦可謂很有權威了。

不過諺語中不道德的亦並非沒有。吾人要精細較量他道德的價值殊爲困難。如「不求有功，但求無過」，是消極的主張；「各人自掃門前雪，莫管他家屋上霜」，是利己的態度；「好死弗如惡活」，是苟且的情形；「吃得躐蹋，做得菩薩」，是不潔的現狀；「千里做官只爲財」，是貪婪的寫眞；「人在人情在」，是勢利的論調；「日食三餐，夜眠一覺，無量壽佛」，是懶惰的生涯；「背後興兵」，是曖昧的舉動。這些都是道德上不許可的，而諺語竟公然流布這種的言語；其餘更有本意甚善，而由於一般人的誤解，有轉爲惡德之辯護者。如「不可不信，不可全信」，確是科學家所守的態度，而誤用之卽成爲不負責任的言論。日本諺「若ヒ時ハ二度ナシ」，（幼時無二次）是少壯不再至，有及時努力之意，而懶惰者卻引爲辯護，以爲宜及時行樂。英諺 Charity begins at home"（慈悲始於家庭）本是推近及遠之意，而誤解之亦足爲利己主義的口實。德諺"Einmal, Keinmal"（一回不是回）本亦是勉人練習之意，而怙過者卻引以自解。這些又是諺語的一種變例。

「善」的方面的諺語，其富於宗教性質的亦是很多。其帶道德性質的是人與人的關

係，其帶宗教性質的是人與神的關係，而宗教亦是以勸善懲惡爲旨，所以於「善」的方面是二種相一致的。

宗教各有他特殊的教義，一社會中所流行的諺語每隨他所奉行的宗教而異其性質與內容；卽諺語的內容常隨宗教的教訓以爲轉移。諺語之以訓誡諷諭爲宗旨而與宗教有關的，差不多卽是神的使命。人的行事只須照着神的使命去做，則在於這一個社會上是很適宜的。因爲這神的使命差不多已普遍到各人的心理了。

中國諺語的內容其受儒釋道三教的影響者當然是很多：（儒教之成不成宗教是另一問題）「厚者不毀人以自益，仁者不危軀以要名」，「養兒防老，積穀防飢」，「子不談母醜，子不談父過」，「奔車之上無仲尼，覆車之下無伯夷」等，都是儒家的思想；「與人方便，自己方便」，「藥醫不死病，佛度有緣人」，「不看僧面看佛面」，都受釋教的影響；「吃得虧，做一堆」，「饒人不是癡，過後討便宜」，「鍋頭飯好吃，過頭話難說」，都近老莊的哲學，是又道家的思想了。

日本的諺語亦是以受儒釋兩教者爲多，如「女子ト小人ハ養ヒ難シ」，「酒ハ量ナケレド亂ニ及バズ」，「死生命アリ富貴天ニアリ」等，均是譯論語上的成句。其思想相近者，如「貞女兩夫ニマミエズ」，（貞女不事二夫）「命アレバ食アリ」（有命斯有食）等，完全

受儒教的影響。至於「命ハ風前ノ燈火」,「コノ世ハ假ノ世」等，則又是佛教的教義。

西洋各國的諺語用 God 一字者極多。如 "God helps the early riser"; "God helps the strongest"; "God gives every bird its food but does not thrust it into nest"; "God reaches us good thing by our own hands." 等，都是以上帝的使命作諺語的中心，而以爲人事的準繩。

關於宗教方面的諺語亦是和道德方面的一樣，並不完全是善的。因爲有誤解宇宙的眞相，或動於一時的感情，以發爲怨天詈神種種不道德的言語，這亦是不能免的。宗教的信仰是否人生的究竟，在現時還是疑問。所以對於破壞宗教的諺語固亦未必沒有價值，而因於破壞宗教信條兼含有不道德的意義的，則是很喪失諺語的價值。如「有錢賣得鬼推磨」，「人有仔良心狗弗吃屎」等，都是偶然在或種情事之下的忿言，並非文過飾非的護符。

諺語的所以有價值，自然大半是由於含教訓的意義。這些反教訓的諺語若不以辭害意，諒解他所以發生的原故，亦未嘗無存留的價值，並且這種諺語不過占其一小部分，依舊無害於諺語的價值。

所以就諺語的內容而言，雖不是含絕對的「眞」和絕對的「善」，至少可以說是相

對的「眞」和相對的「善」；因爲在這一個時代，諺語可以適應的時代確是可以作事業的指導，人生的標準，而有奉行的價值。

五

吾人研究文學固知道以思想爲中心，而所以形成這思想的又各有其背景，所感既殊，所應亦異；諺語之有變遷亦是如此。有一時代的背景即成一時代的思想，而發爲一時代的諺語。有漢季臧否人物的風氣，即發生淸議式的諺語，如「萬事不理問伯始，天下中庸有胡公」，「車如雞栖馬如狗，疾惡如風朱伯厚」（俱見後漢書）等，此於後漢時最爲流行；有西晉八王之亂，名物之濫，於是而有「貂不足，狗尾續」（晉書趙王倫傳）之諺；有南北朝時駢儷文字的流行；文勝其質，於是而有「博士買驢，書劵三紙，未有驢字」（顏氏家訓）之諺；他如「促織瞿瞿叫，宣德皇帝要」，「職方賤如狗，都督滿街走」等，都是紀一時代的情事，很能將當時的風俗情形，用簡約的言語表現出來。這是祇宜於一時代的諺語，時異境遷，即因不適用之故而自歸淘汰了。

這種諺語可以輔助風俗史的研究，更有同一意義而因於時代的懸殊，成爲異樣的組織。如漢諺「前車覆，後車誡」，（漢書賈誼傳）後來變爲「前人失脚，後人把滑」；（餘冬序錄）

唐諺「張公吃酒李公醉」，（朝野僉載）本有典實，是指張昌宗兄弟及中宗而言，宋時變爲「張公帽兒李公戴」，（戲瑕）後來變爲「張公帽掇在李公頭上」，（留青日札）現在則成爲「張三帽子戴在李四頭上」了。漢書藝文志所引諺「有病不治，常得中醫」，其後避世錄話引諺卽爲「不服藥，勝中醫」，而現在吳諺爲「弗藥勝中醫」。魏武帝集引諺「讓禮一寸，得禮一尺」，而野客叢書引爲「讓一寸，饒一尺」，通俗編謂「今俚語『爾敬我一尺，我敬爾一丈。』」這些例證都可見諺語的變遷，亦有文言變成白話的傾向，是更可作爲研究言語學的材料。

以上是就於時間方面而言諺語的變遷，至就於空間而言，則諺語的比較，亦有研究的價值。諺語之帶有地方色彩者，論述地方情形每極透闢而警切。如「關西出將，關東出相」，（後漢書虞詡傳）「蘇松熟，天下足」，（大學衍義補）「江南音，一唱直千金」，（曝書亭集）「蜀人生時一浴，死時一浴」，（癸辛雜識）「杭州風全撮空，好和尙立一宗」，及「杭州風一把葱，花簇簇裏頭空」，（委巷叢談）「北人水旱，聽命於天」，（天下郡國利病書）「苗家仇，九世休」，（炎徼紀聞）等，都可藉是看出各地方特殊的情形。三餘帖引諺謂「蘇城街，雨後著繡鞋」，因爲蘇城街衢潔淨爲天下第一之故，吾人藉此諺語還可想到以前蘇城道路的淸潔，現在則情形不同，泥濘滿途，須得雨後著套鞋了。

這是就於論述一地方的情形者而言，至於代表這一地方人民之性質者，亦因於國民性的差異，而諺語的意趣不同。日本諺有「花ハ櫻木人ハ武士」，而在中國祇有「好男不當兵，好鐵不打釘」之諺；日本諺有「王ハ十善神ハ九善」，而在中國祇有「做了皇帝想登仙」之諺。因此諺語於空間上比較的研究，又可以推知各地國民性的不同。

由於諺語之比較的研究亦可以看出於不同的區域，不同的文字，而常產生相同的思想。其所不同者是特殊的情形，其所相同者是人類共具之德性。「此心同，此理同」，祇須打破特殊的風俗之偶像，即世界亦未嘗不可以大同。英諺 "No one is utterly crushed by calamity"，（無完全爲災害壓倒的人）即西班牙諺 "God does not smite with both hands"（神不用雙手打人）及日本諺「天道人サ殺サズ」（天道不殺人）之意，在吾國即爲「天不生無祿之人」及「天養人，養四方」等語了。吳諺有「小兒無欺詐」之語，而日本諺「馬鹿ト子供ハ正直」，（愚人與小兒是正直）英諺 "Children and fools tell truth"（小兒與愚人說實話）均與之相近。其他類於這些的例極多，不再贅述。總之研究諺語對於橫的豎的兩方面而加以考察，都是極有興味且亦極有價值的。

諺語有通俗性所以成其爲民衆哲學與民衆文學，但亦正因其有通俗性之故，理想或不甚高深，意趣或不甚完善，吾人若以功利的眼光去較量他的價值，很難得正確的論

斷。由於諺語的價值、作用上而言，吾人固信其有指導、督責、鼓舞、獎勵、涵養、諷誡種種的功能，但從又一方面看來，諺語的犯時代錯誤的弊病，亦是不少。諺語本來是時代的產物，於既經產生以後，卽使時代變遷，環境更換，而普通的社會上依舊沿襲引用，則當初由於諺語的指導督責……而有成效者，至是便適得其反，非惟不能指導，轉足以引入迷途了。推尊個性的人每以爲多數人的言論未必是，而少數人的主張未必非。諺語於既失效用以後，則雖依舊流行於社會上，爲一輩人所稱述而推奉，但不能卽謂他所指導獎勵的是「眞」、是「善」、是人生的正軌。這一點又是諺語研究上所不可不注意的。所以研究諺語最好須明白他的背景，卽推究他所由發生的原因，而後給他一個時代價值，纔是公正的論斷。

一〇，一，一三。

關於掃除文盲

在建國途徑中間大家喊出了教育第一的口號；現在教育第一的呼聲中間又提出了掃除文盲的主張。這主張不可謂不正，可是怎樣掃除文盲，尙不見到有什麼具體的計劃。

這原因不是具體計劃的不易規定，而是在規定具體計劃之前，尙有幾項根本不易解決的問題。

第一點，是中國文字本身的問題。中國文字的難學與難記，卽是推行普及教育的絕大障礙。假使僅僅喊掃除文盲，而不顧到文字的改革，恐怕無論如何推行平民教育，或規定基本漢字，總不會有什麼良好的結果的。只有改爲拼音文字，然後易學易記，纔可收掃除文盲的功效。然而現在在國內尙不聽到有什麼對於這一方面着手研究的機關，與怎樣推行的準備。那麼掃除文盲之不易收實效是可想而知的。

第二點，是中國社會組織的問題。中國到現在還停留於農業社會的階段，內地許多偏僻的鄉村，往往隔了十多里纔見有一個四五家的小村落。「一去二三里，煙村四五家，」以這樣散處的居民，如何能推行教育，所以這也是掃除文盲的絕大障礙。在中國

建設過程中，無疑地必須傾向於工業化一方面，只須眞能做到工業化的國家，那麼掃除文盲自然就不成問題。否則在現在的狀況之下，而欲掃除文盲，總是事倍而功半的。

關於第二點，玆事體大，我們可以不論。關於第一點，我以爲在高叫掃除文盲的呼聲中間，是必須注意而且必須着手預備的一件事。因爲拼音文字一日不推行，則文盲永遠沒有掃除的日子。郎因中國的文字不是拼音文字，所以口頭的語言，與筆底的文辭有截然的不同，而中國的文學遂有語言型的文學與文字型的文學之分。語言型的文學如語體是。文字型的文學如駢體是。恐怕在任何一個國家中間斷沒有像中國的駢文這般遠離於口頭的語言了。這郎因爲中國的文字適合於這般特殊的組織故。這種現象，不僅造成了與口語絕不相同的駢體，郎近於語言化的散文也爲文字的牽掣而與語體不同。不僅如此，郎就語體言，語錄體在明代成爲駢四儷六的對偶句，而戲曲中也居然有駢儷的說白，這又不是中國的文字在中間作祟嗎？再退一步，郎就現在的語體文而言，有古化的雜以文言句調的語體，也有歐化的類似翻譯句式的語體。這些語體文，本於推行平敎的立場而言，都是掃除文盲的障礙。然而拼音文字一日不完成，我敢斷言這些語體文也一日不絕跡。這並不是作這些語體的故意賣弄他的技巧，實在也是受了文字本質的牽制，因爲旣是目治的文辭，何必一定要絕對符合於口頭的語言呢？

因此，我們可以這樣說，拼音文字不完成，卽語體文也不會有進步。這並不是故作驚人之論，實在也因爲中國文字的魔力是太大了。他可以隔離文辭使遠於口語，他再可以阻礙口語之正常發展。正因文字是單音綴的方方的方塊，所以口語的演進也常常停留在單音綴的階段，卽使有些演變爲複音語詞，而或爲雙聲，或爲疊韻，或則成爲重言，其基礎依舊建築在單音上的。至於有些意義相近或相反的複合語詞，那更是文字組合的玩意兒。這些複音語詞可以伸縮分合，又可以顚倒變化，以使文辭成爲整齊勻稱而對偶。所以中國的複音語詞在文辭中的應用其流動性也極大。假使現在要推行拼音的文字的話，這些複音語詞就得從新加以審定和釐訂。再有，眞要推行拼音文字的話，不僅口頭的語彙極端貧乏，不夠應用，卽口語的語法，也是粗糙拙劣，遠不如文言的精密。這只須把周秦人的文辭與唐宋人的文字兩兩相比，就可看出其關係。實際上，周秦人的文辭反近於口語，所以前後聯綴之間，常有似斷非斷似續非續的地方。只因時代隔得太長久了，所以後人學來，不易體會到古人說話的神情，生吞活剝，硬加摹倣，於是就變得脫筍而不合拍。唐宋人的文辭，儘管與口語遠，但是能在從前不用標點符號的時候，不分行寫的時候，使人讀來覺得文從字順，段落分明，這卽是文法上進步的地方。明代文人學秦漢的所以不及學唐宋的，其原因卽在這一點。我們看到這兩重困難，所以在推行

拼音文字的前夕，除掉審定語彙之外，更須從事於語法的研究，使之不致前後混淆，發生意義上的誤解。

這些工作，都不是一兩個人的意見所能決定的，必須由教育部聘定國內對於語文素有研究的專家共同商討，然後纔能見之實施。我所謂必須有相當的準備者謂此。

如其能先化上多則十年少則五年的預備工作，以從事於拼音文字之研究，則將來推行的結果，自然容易掃除文盲，否則即使像晏陽初先生這般熱心推動平民教育，猶且要以十年爲期，始可掃除文盲。然而十年以內或在十年之後，萬一國內有什麽變動，政治混亂，社會不安，那麽晏先生在十年中間所耗的精力，可以使之消蝕得一乾二淨。

總之文字不改革，文盲似乎沒有掃除淨盡的可能。所以我在大家呼喊掃除文盲的時候，貢獻一些意見。